В. Ф. Одоевский

МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

Музыкально-литературное наследие

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ ОДОЕВСКИЙ
(1860-е годы)

В. Ф. Одоевский

МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1956

Общая редакция, вступительная статья
и примечания
Г. Б БЕРНАНДТА

ОТ РЕДАКТОРА

Потребность в издании музыкально-критических трудов В. Ф. Одоевского назрела давно. Данная работа является лишь первой попыткой собрать и систематизировать наследие выдающегося русского музыкального ученого.

В значительной своей части музыкально-литературное наследие Одоевского впервые вовлекается в научный обиход, поэтому данную работу нельзя считать законченной. На этом пути предстоят еще неожиданные и ценные находки, связанные хотя бы с расшифровкой псевдонимов, которыми, как известно, Одоевский обильно пользовался на всем протяжении своей литературной деятельности.

В настоящее издание вошли работы Одоевского о русской народной музыке, о творчестве русских и зарубежных композиторов и исполнителей, статьи о музыкальном образовании, заметки и рецензии о текущей концертной и театральной жизни Москвы и Петербурга, письма, речи, фрагменты незавершенных работ, а также новеллы «Последний квартет Бетховена» и «Себастиян Бах». В примечаниях широко использованы высказывания из дневников, записных книжек, документы, архивные материалы и др.

Значительная часть публикуемого материала представляет собой небольшие рецензии, иногда заметки информационного характера, посвященные «великопостным» концертам, реже — оперным спектаклям. Отсутствие в первой половине XIX столетия специальных музыкальных журналов и газет вынуждало Одоевского выступать в общей прессе и приспосабливаться к требованиям редакторов, нередко полагавших, что о музыке следует писать в духе легкой салонной занимательности. Это особенно ощущается в ряде музыкальных рецензий 1830—1840-х годов. Но и при этих условиях Одоевский стремился вызвать у читателей серьезное отношение к музыке, пробудить внимание к важнейшим явлениям отечественной и зарубежной музыкальной культуры. Работы Одоевского являются одним из немногих достоверных источников, благодаря которым мы можем восстановить основные контуры мало исследованной музыкальной жизни Москвы и Петербурга 1820—1850-х годов.

Основной материал книги расположен в хронологической последовательности. В самостоятельные разделы выделены избранные статьи из энциклопедических словарей, новеллы, фрагменты незавершенных работ и письма. В конце книги дается библиография изданных музыкально-литературных работ Одоевского и именной указатель.

Тексты Одоевского в основном воспроизводятся по первопечатным публикациям и в ряде случаев дополнительно сверены с рукописями

(там, где они сохранились). Наиболее существенные разночтения между печатным текстом и авторской рукописью отмечены в примечаниях. Цифры, встречающиеся в тексте, относятся к подстрочным примечаниям самого Одоевского, либо редактора издания, где первоначально опубликована статья; звездочки — к примечаниям редактора-составителя, вынесенным в конец книги.

Сокращения оговорены соответствующим примечанием и обозначены отточием, заключенным в прямые скобки [...]. Явные опечатки и описки исправлены без оговорок. Сокращенные слова (за исключением общепринятых), так же как и пропущенные слова, даны в прямых скобках.

Правописание, в том числе имен собственных, в основном соответствует современным нормам, за исключением отдельных слов, которые в эпоху Одоевского произносились иначе, например: физиогномия, генварь, роля (вместо роль), хораль (вместо хорал), сикста (вместо секста), феория (вместо теория) и др. В письмах в основном сохранено правописание подлинника.

Считаю своим долгом выразить искреннюю признательность сотрудникам рукописных отделов Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, справочно-библиографического отдела Государственной Публичной исторической библиотеки и других организаций, а также В. М. Беляеву, Е. В. Гиппиусу, А. А. Ильину, Ю. А. Кремлеву, М. С. Пекелису, главному библиографу Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина А. И. Савицкой и многим другим, оказавшим мне помощь в работе.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ В РАБОТЕ:

РО ГПБ — Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград.

РО БИЛ — Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Москва.

РО ГЦММК — Рукописный отдел Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Москва.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом). Ленинград.

РО ГЦТМ — Рукописный отдел Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. Москва.

Арх. АН — Архив Академии наук СССР. Ленинград.

ЦГЛА — Центральный государственный литературный архив. Москва.

ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив. Ленинград.

ГИАЛО — Государственный исторический архив Ленинградской области.

БЛГФ — Библиотека Ленинградской государственной филармонии.

РО ГДМЧ — Рукописный отдел Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

ф. — фонд; оп. — опись; ед. хр. — единица хранения; пер. — переплет; л.—лист; арх. О — архив Одоевского.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ-МУЗЫКАНТ

Яркая и разносторонняя деятельность В. Ф. Одоевского неоднократно привлекала к себе внимание исследователей русской литературы и общественной мысли. Талантливый литератор, критик, публицист и общественный деятель, он получил также известность как ученый-энциклопедист и просветитель, пытливый экспериментатор и популяризатор научных знаний. Но та область его деятельности, которая была связана с музыкой, затрагивалась вскользь или вовсе обходилась.

Было бы ошибочно думать, что Одоевского-музыканта можно понять и должным образом оценить в отрыве от других сторон его деятельности. Крайне характерное для Одоевского взаимопроникновение философских, общественных, эстетических, педагогических, историко-литературных и естественно-научных интересов сказалось и в его музыкальных статьях и исследованиях.

Музыкой — любимейшим искусством Одоевского — пронизано почти все его литературно-художественное творчество. Ярким примером этого могут служить «Русские ночи» — наиболее значительное его художественное произведение.

Музыка всегда была в центре идейных устремлений Одоевского. Именно в работах о музыке он предстает перед нами как один из самых даровитых и культурных деятелей эпохи, как неутомимый борец за передовые идеалы русской музыкальной культуры. Ближайший друг, вдохновитель и советчик крупнейших русских музыкантов, Одоевский в тесном союзе с ними ратовал за развитие русской национальной музыкальной школы, защищая все талантливое, молодое, идейно прогрессивное, разоблачая и клеймя все, что мешало ее движению вперед. Вся музыкальная деятельность Одоевского была проникнута высоким сознанием своего долга перед народом, горячей любовью и преданностью русской национальной культуре.

В ближайшем и длительном общении с передовыми русскими музыкантами — Глинкой, Даргомыжским, Верстовским, Серовым и другими — формировались взгляды Одоевского на искусство, раскрывшиеся в его

статьях, исследованиях, письмах и высказываниях. Деятельность Одоевского способствовала утверждению мирового значения русского музыкального искусства. Имя его неразрывно связано с важнейшими событиями отечественной музыкальной культуры, по праву закрепившей за ним почетную роль зачинателя русского классического музыкознания.

Последовательно выявляя и творчески используя все ценное и жизнеспособное в музыкальном наследии Одоевского, мы в то же время не должны забывать о противоречивости его идейного облика. Усвоенные еще в годы юности идеалистические взгляды ограничивали, а подчас и сковывали творческую мысль Одоевского. Однако вера в народ, в его жизненные силы неизменно вдохновляла Одоевского, помогала ему преодолевать заблуждения, найти ответ на выдвигаемые жизнью сложные вопросы. Верность лучшим традициям реалистической эстетики, глубина понимания народности и общественно-преобразующей роли искусства рождали в нем сочувствие и поддержку подлинно передовых достижений русской литературы и музыки. Вот что, в конечном итоге, было решающей силой, выводившей Одоевского из лабиринта противоречий на широкую дорогу передовых художественных идей эпохи.

Владимир Федорович Одоевский родился в Москве 1 августа 1804 года[1]. Отец его Федор Сергеевич (1771—1808) с 1797 года состоял директором Московского отделения государственного ассигнационного банка и умер, когда его единственному сыну не было пяти лет. «Следственно, — писал В. Ф. Одоевский в «Моих записках», — о нем [у меня] не осталось никакого воспоминания...» (л. 4). Мать Владимира Федоровича — Екатерина Алексеевна Филиппова — была крепостной крестьянкой. Одоевский был глубоко привязан к матери (по второму браку — Сеченовой). Она обладала незаурядным умом и даже пробовала свои силы в литературном творчестве. После смерти мужа она вместе с князем П. И. Одоевским опекала горячо любимого сына.

В 1816 году Одоевский поступил в Московский университетский благородный пансион (впоследствии преобразованный в 1-ю гимназию, затем в Дворянский институт и окончательно в 4-ю Московскую гимназию). Наряду с Царскосельским лицеем и Петербургским благородным пансионом при Главном педагогическом институте, Московский университетский благородный пансион являлся крупным рассадником просвещения и образованности среди дворянской молодежи. В этом старейшем учебном заведении в разное время получили воспитание многие выдающиеся деятели русской культуры: Пнин, Жуковский, Грибоедов, Вяземский, Лермонтов, декабристы Н. Тургенев, Вл. Раевский. Обучавшийся в 1830-х годах в Дворянском институте М. Е. Салтыков-Щедрин говорил впоследствии, что

[1] Эта дата неоднократно указывалась самим Одоевским, в частности, в составленных им на 47-м году жизни автобиографических «Моих записках». «Я,—пишет там Одоевский,— родился в 1804 г., с 31 июля на 1-е Авг[уста]» (в подлиннике описка: вместо 31 июля сказано: «30 июля» (РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 104, л. 4). Биографы Одоевского часто указывают неверную дату его рождения: 30 июля 1803 года. Дата *1804* значится также на надгробии Одоевского (кладбище Донского монастыря в Москве).

это заведение «имело хорошие традиции и пользовалось отличной репутацией».

Репутация эта поддерживалась серьезной постановкой учебного дела, благодаря чему воспитанники пансиона получали основательные и разносторонние знания, особенно в гуманитарных науках и языках (в пансионе изучались латинский, немецкий, французский, английский и итальянский языки). Но главными и любимыми предметами были русский язык и русская литература. Наряду с циклом гражданских и военных наук в пансионе большое внимание уделялось изучению искусства, в частности музыки. В аттестатах об окончании пансиона во времена Одоевского сперва упоминаются успехи воспитанников в искусствах, а затем уже в языках и науках.

В пансионе оказались благоприятные условия для удовлетворения интеллектуальных запросов Одоевского. Уже в те годы он с особым интересом изучает философию, эстетику, вопросы морали, проявляя при этом настойчивость и упорство. Способность легко и быстро усваивать предмет позволяла ему свободное от занятий время посвящать чтению, музыке, литературному творчеству и переводам. Многие свои произведения он прочитывает в кругу пансионских друзей и на школьных торжествах. С 1820 года имя Одоевского появляется в московских журналах.

Шесть лет обучения в Благородном пансионе не мало дали Одоевскому, хотя именно оттуда вынес он идеалистическое мировоззрение, ярко окрасившее длительный романтический период его творческой деятельности. Идеалистические воззрения отразились на многих работах Одоевского того времени. Показательна в этом отношении произнесенная им в день окончания пансиона (25 марта 1822 года) «речь о том, что все знания и науки тогда только доставляют нам истинную пользу, когда они соединены с чистою нравственностию и благочестием».

Из пансиона Одоевский вышел с довольно туманными взглядами на свое будущее. Его не привлекала ни блестящая карьера гвардейского офицера, ни поприще «архивных юношей». С разных сторон слышал он удивление и похвалы своей начитанности, образованности и литературному таланту. Многие уже тогда видели в нем надежду отечественной науки. Профессор философии Петербургского университета Д. М. Велланский писал двадцатилетнему Одоевскому 17 июля 1824 года: «Из всех известных мне ученых Россиян вы одни поняли настоящее значение философии» [1].

В 1823 году в Москве создается философское «Общество любомудрия» [2], в котором на ближайшие два года сосредоточиваются основные творческие интересы Одоевского — «любимейшего из учеников-мечтателей» И. И. Давыдова, как отозвался об Одоевском его двоюродный брат Александр. В состав общества, обычно собиравшегося на квартире его председателя (Одоевского), входили: поэт и критик Д. В. Веневитинов (секретарь), А. И. Кошелев, И. В. Киреевский и Н. М. Рожалин. К об-

---

[1] Из бумаг кн. В. Ф. Одоевского. «Русский архив», 1864, вып. 7 и 8, столб. 805.

[2] «Любомудрие» — любовь к мудрости — дословный перевод греческого слова «философия».

ществу примыкали В. П. Титов, Н. А. Мельгунов, С. П. Шевырев и М. П. Погодин. Общество просуществовало до 14 декабря 1825 года. Напуганные событиями на Сенатской площади, «любомудры» поспешили прекратить свои собрания. «Живо помню, — вспоминает А. И. Кошелев,—как после этого несчастного числа, кн. Одоевский нас созвал и с особенною торжественностью предал огню в своем камине и уставы и протоколы нашего общества любомудрия»[1].

В деятельности «Общества любомудрия» многое до сего времени остается невыясненным. Кошелев называет общество *«тайным»* — «об его существовании мы никому не говорили». Не следует, впрочем, придавать большое значение этим словам. В обществе явно господствовала немецкая идеалистическая философия, увлечение абстрактным теоретизированием. Но было бы неверно сводить идейные устремления общества исключительно к немецким идеалистическим влияниям, и не только потому, что «любомудры» высоко ценили Спинозу. В деятельности «любомудров», представлявшей собой идейно противоречивую стадию «философического самовоспитания» дворянской молодежи двадцатых годов, пробивались, вопреки реакционным элементам, ростки живой творческой мысли, шедшей навстречу запросам русской национальной культуры. Об этом свидетельствует собственный путь Одоевского, который еще в преддверии к «любомудрию» пытается активно включиться в борьбу за новые передовые идеи отечественной литературы. Показательна в этом отношении одна из самых ранних его статей, в которой он приветствует участников спектакля «Отелло». Мастерство, с которым русские актеры разыграли шекспировскую трагедию, убеждает молодого критика в том, что «готовятся у нас и таланты, могущие поддержать славу нашей сцены»[2]. Здесь прозвучала мысль, которую несколько лет спустя, и, что особенно важно, в активный период «любомудрия», Одоевский будет развивать и горячо отстаивать в ряде музыкальных статей.

Взгляд на «любомудров» как на людей, якобы вознесшихся над жизнью и полностью чуждавшихся политики, — взгляд неверный, усиленно насаждавшийся реакционной буржуазной наукой. Тот же Кошелев свидетельствует, что «любомудры» были близко связаны со многими декабристами. В начале декабря 1824 года на вечере у М. Нарышкина Рылеев читал свои патриотические думы. «Все свободно говорили о необходимости — d'en finir avec ce gouvernement» («покончить с этим правительством»). Присутствовал ли Одоевский на встрече с Рылеевым — неизвестно. Рассказав о ней своим друзьям, Кошелев замечает: «Много мы в этот день толковали о политике и о том, что необходимо произвести в России перемену в образе правления. Вследствие этого мы с особенною жадностию налегали на сочинения... политических писателей; и на время немецкая философия сошла у нас с первого плана»[3].

В одном из доносов в третье отделение «любомудры» назывались «истинно бешеными либералами», занимающимися «одними политически-

---

[1] А. И. Кошелев. Записки (1812—1883). Берлин, 1884, стр. 12.

[2] N. N. Письмо к Лужницкому Старцу. «Вестник Европы», 1821, ноябрь, № 21, стр. 69.

[3] А. И. Кошелев. Записки, стр. 13.

ми науками. Образ мысли их, речи и суждения отзываются самым явным карбонаризмом... Собираются они у князя Владимира Одоевского, который слывет между ними философом»[1]. Уподобление «любомудров» «истинно бешеным либералам», конечно, преувеличено. Да и самый донос на «любомудрствующих карбонариев» показывает, как люто ненавидели и преследовали агенты самодержавия малейшие проявления общественной мысли, как мало было нужно, чтобы попасть в число «неблагонадежных». Одоевский же мог быть на подозрении не столько за участие в «Обществе любомудрия», сколько за связи с А. Грибоедовым, А. Одоевским, В. Кюхельбекером. Последний давно уже имел репутацию «крайнего» и «опасного». Не случайно Булгарин, в те годы еще не бывший платным агентом полиции, уже тогда внимательно приглядывался к каждому шагу Одоевского. Чувствуя на себе «недреманное око» Булгарина, Одоевский писал Кюхельбекеру 25 июня 1825 года: «Булгарин, кажется, определился ко мне в литературные адъютанты или церемониймейстеры,— встречает и провожает каждое мое произведение»[2].

Увлечение «глубокомысленными умозрениями непонятного Шеллинга» (слова А. И. Одоевского) и романтико-идеалистические искания «абсолюта» не могли удовлетворить Одоевского, как только он обращался к живой действительности, к полемике с литературными противниками. Как ни сильна была в нем склонность к чисто умозрительным построениям, как ни подвержен был он сомнениям и шатаниям, но как только поднимались жгучие вопросы развития отечественной литературы, в нем тотчас пробуждался подлинный патриот и страстный борец-публицист.

Таким именно показал он себя в полемике с противниками «Горя от ума» Грибоедова (статья «Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума»: «Московский телеграф», 1825, № 10, май, ч. III, приложение). Автор комедии вынужден был даже предостеречь своего друга, хватившего, по его мнению, через край. В защиту комедии Одоевский выступил еще в «Мнемозине», совместно с Кюхельбекером, в заметке «Несколько слов о Мнемозине самих издателей» (часть IV, 1825, стр. 232). До конца своей жизни Одоевский преклонялся перед бессмертной комедией Грибоедова. Острые сатирические образы комедии не раз использовались им как оружие, бичующее невежество, тупость и мракобесие титулованной знати (статьи «Рогнеда и другая новая опера Серова», «Перехваченные письма», «Русская или итальянская опера?»).

В 1823 году Одоевский сближается с В. Кюхельбекером (их знакомство относится к 1820 году) и совместно с ним приступает к изданию журнала-альманаха «Мнемозина» (четыре книги вышли в 1824—1825 годах). Основные идейно-теоретические установки «Мнемозины», как это установлено советским литературоведением, находились в русле декабристской идеологии. Требование самобытности и народности русской лите-

---

[1] М. И. Сухомлинов. Исследования, том II, стр. 338.

[2] К литературной и общественной истории (сообщ. В. Е. Якушкин). «Русская старина», 1888, декабрь, стр. 594. В 1825 году Булгарин напечатал в «Северном архиве» (10 и 11-я книги) утопию «Невероятные небылицы, или путешествие к средоточию земли», где высмеял «великих любомудров» и в их числе «гусляра-философа»—Одоевского.

ратуры, горячая защита «высоких», насыщенных гражданскими мотивами поэтических жанров — эти и другие важнейшие положения, высказанные в программной статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (2-я часть «Мнемозины»), были полностью поддержаны Одоевским и в известной степени определили основную направленность его музыкально-эстетических воззрений.

Опубликованная в той же части альманаха повесть Одоевского «Елладий (картина из светской жизни)» была заметным событием литературной жизни 1820-х годов. Даже через десять лет (1835) Белинский с живейшим сочувствием отзывался о реалистическом и высоконравственном направлении повести, в которой «в первый раз была сделана нападка на XVIII век, слишком загостившийся на святой Руси»[1]. Рылеев, как это недавно установлено[2], выступил в журнале «Благонамеренный» (1824, № 8, стр. 130—135) с хвалебной рецензией о «Мнемозине» (подписана буквой «Р.»). Из всего альманаха он выделил «любопытную» сатирическую статью Одоевского «Листки, вырванные из Парнасских ведомостей» и особенно его же аполог «Старики или остров Панхаи», написанный «со всем остроумием и веселостью, свойственными сатирическому предмету».

Близость Одоевского (до 1825 года) к декабристам вне сомнения, утверждает М. В. Нечкина[3]. Декабристская идеология бесспорно оказала на него большое и плодотворное влияние. Будучи связан со многими выдающимися деятелями декабристского движения, он, возможно, был посвящен и в тайну заговора. Факты говорят, что А. Одоевский и Кюхельбекер предпринимали шаги, чтобы поднять своего друга на общее дело, перенести его из «мира идеального» в «мир существенного». Есть основания думать, что к той же цели склонял его и Грибоедов.

Одоевский не принял участия в декабристском движении. Напротив, лето 1825 года он проводит в полном уединении. В цитированном уже письме к Кюхельбекеру от 25 июня 1825 года он сообщает: «Я никуда не езжу и почти никого к себе не пускаю, живу на Пресне в загородном доме и весь круг физической моей деятельности ограничивается забором домашнего сада. Зато духовная горит и пылает. Что же я делаю? спросишь ты. Многое, многое! Погоди, скоро все узнаешь».

Письмо во многом показательно, но было бы неверно думать, что Одоевский воздержался от участия в декабристском заговоре потому, что был поглощен и увлечен обширными творческими планами. Причины были более глубокие и коренились, на наш взгляд, в том, что, сочувствуя идеям декабристов, Одоевский *не разделял методов их борьбы*. Лично знавший Одоевского литератор А. П. Пятковский свидетельствует: «...на самого Одоевского легла некоторая тень подозрения, хотя он, со-

---

[1] О русской повести и повестях г. Гоголя. Полное собрание сочинений, том 1. Изд. Академии наук СССР, М., 1953, стр. 275.

[2] Сообщение М. К. Константинова. «Литературное наследство», том 59. Декабристы-литераторы. I. М., 1954, стр. 277, 282.

[3] Грибоедов и декабристы, изд. 2-е, М., 1951, стр. 434.

чувствуя многим идеям Декабрьского движения, *был чужд практической стороны их замыслов*»[1] (курсив мой.— *Г. Б.).*

События на Сенатской площади и последовавшие за ними репрессии настолько испугали Одоевского, что он приготовил себя к самым печальным последствиям. Е. В. Львова, видевшая его в момент получения вестей о восстании 14 декабря, рассказывает: «Князь Владимир был поражен, как и все в Москве, последующими событиями; казалось, ни Александр, ни Кюхельбекер не поверяли ему ничего о своем обществе. Владимир, как мне помнится, был сумрачен, но спокоен, только говорил, что заготовил себе медвежьи шубу и сапоги на случай дальнего путешествия. Однако его не тронули»[2].

Ссылка ближайших друзей, преследования и террор вызвали резкое падение творческой активности Одоевского. После 1825 года имя Одоевского почти исчезает со страниц газет и журналов.

В годы тяжкого ссыльного существования друзей он не забывает о них, переписывается, хлопочет об облегчении их участи. Наедине с самим собой он пытается разобраться в смысле происшедших событий: «Был ли этот заговор своевременен»,—спрашивает он себя и отвечает: «В нем участвовали представители всего талантливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России — им не удалось, но успех не был безусловно невозможен. Вместо брани, не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с сериозной и покойной мыслию и постараться понять их смысл»[3]. Но Одоевский так и не сумел понять политического значения событий 1825 года. Более того, в 60-е годы он выражает недовольство по адресу царского правительства, скрывающего материалы по делу декабристов. Обнародование этих материалов могло бы, по мнению Одоевского, показать, «какую белиберду затевали декабристы»[4].

Но вправе ли мы, основываясь на этом и других подобных высказываниях, делать вывод о реакционности мировоззрения Одоевского в целом, на всех этапах его жизни? Безусловно нет. Такой вывод вступил бы в непримиримое противоречие с прогрессивным содержанием его творческой деятельности.

Политическая ограниченность мешала Одоевскому правильно понять и оценить многие общественные явления. Здесь сказались предрассудки и заблуждения его времени и его класса. К Одоевскому вполне примени-

---

[1] А. П. Пятковский. Князь В. Ф. Одоевский. Литературно-биографический очерк в связи с личными воспоминаниями. «Исторический вестник», 1880, март, стр. 526—527.

[2] Цит. по книге П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель». Том 1, ч. 1-я, М., 1913, стр. 307.

В опубликованной недавно «Моей исповеди» Н. П. Огарев передает со слов некоего учителя Аллера, что Одоевский «держит наготове шубу и теплую шапку, потому, что ждет, что его не сегодня-завтра возьмут». «Литературное наследство». «Герцен и Огарев», том 1, 1953, стр. 667.

[3] РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 20, л. 201.

[4] Дневник В. Ф. Одоевского (запись от 12 октября 1864 г.). «Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 186.

мо известное замечание Ф. Энгельса о том, что «великие мыслители XVIII века, так же как и все их предшественники, не могли выйти из рамок, которые им ставила их собственная эпоха» [1].

Честный и прямой Одоевский не раз обличал процветавшие на самодержавной Руси мерзости крепостнических порядков и нравов, грубый произвол властей, лихоимство и «рукавоспустие» царских чиновников. Но дальше формулы: «Ложь, многословие и взятки — вот три пиявицы, которые сосут Россию; взятки и воровство покрываются этой ложью, а ложь — многословием» [2],— Одоевский пойти не смог. В критике самодержавного строя он не сумел подняться до понимания причин, порождающих эти и другие, еще более уродливые его проявления.

Впрочем, Одоевский, и не однажды, смело возвышал голос протеста и возмущения и против самой системы буржуазно-капиталистического строя. То, что он в данном случае обращался к фактам не русской, а зарубежной действительности, вызывалось, конечно, цензурными условиями, но не только. Уже тогда (то есть в 1830-е годы) он понимал антинародную, безнравственную сущность буржуазно-капиталистического общества. В «Русских ночах» Одоевский разоблачил «свободные» выборы в «представительные» учреждения, чудовищные формы эксплуатации американских промышленников и многое другое, лицемерно прикрываемое хваленой буржуазной демократией.

Одоевский пишет: «...в представительных государствах,— не говорим о других, — только и речи, что о воле народа, о всеобщем желании; но все знают, что это желание только нескольких спекуляторов; говорят: общее благо — все знают, что дело идет о выгоде нескольких купцов или, если угодно, акционерских и других компаний. Куда бежит эта толпа народа?— выбирать себе законодателей — кого-то выберут? успокойтесь, это все знают — того, за кого больше заплачено. Что это за скопище? говорят о злоупотреблениях, о необходимости новых мер... о гибели отечества — толпа волнуется вокруг ораторов... ничего! это врачи без больных и адвокаты без процессов, им нечем жить, а вот заварится кровавая каша, то, может быть, и им достанется ложка: это и сами ораторы и все слушатели знают. Куда идут эти почтенные мужи? в далекие страны, для просвещения полудиких. Какой подвиг самоотвержения! ничего не бывало; дело в том, чтобы сбыть бумажные чулки несколькими дюжинами больше, — это все знают и сами миссионеры[...] Журналист до истощения сил уверяет в своем беспристрастии, но все читатели очень хорошо знают, что во вчерашнем заседании акционерской компании, журналу определено быть того мнения, а не другого [3] [...] К чему относилось это прекрасное слово: терпимость? вы думаете к вероисповеданиям, или к чему-нибудь подобному. Нет! просто к возмутительному рабству негров и беспощадному самоуправству южных американских плантаторов американ-

---

[1] Ф. Энгельс. «Анти-Дюринг». М., 1950, стр. 17.

[2] А. П. Пятковский. Кольцов в Воронеже. «Северная пчела» от 9 февраля 1862 г., № 39.

[3] Намек на Times (примеч. Одоевского).

ских негров! — *Терпимость* в этом смысле! образец изобретательности!» Трудно допустить, что Одоевский писал эти гневные строки, не думая о страдающем и угнетенном русском народе.

В утопическом романе «4338-й год», начало которого было опубликовано в альманахе «Утренняя заря» на 1840 год, Одоевский представляет себе в 44-м веке Россию и Китай как центры мировой культуры. В письме Ипполита Цунгиева, студента Главной Пекинской школы, говорится об «одичавших американцах, которые за недостатком других спекуляций, продают свои города с публичного торгу, потом приходят к нам грабить, и против которых мы одни в целом мире должны содержать войско». В недавно открытой рецензии Белинского на альманах «Утренняя заря» великий критик писал: «Главная мысль романа, основанная на таком твердом верований в совершенствование человечества, и в грядущую мирообъемлющую судьбу России, мысль истинная и высокая, вполне достойна таланта истинного» («Отечественные записки», 1839, том VII, декабрь, отд. VII, стр. 10 — 11).

Нельзя отказать Одоевскому в страстности, с которой он обличает паразитическую сущность буржуазного общества. Конечно, Одоевский не понимал исторической обреченности капитализма и российского крепостничества, но на его глазах развертывались картины страданий народа, задавленного самодержавным деспотизмом и крепостнической кабалой.

В творческой деятельности Одоевского мы живо ощущаем благородные традиции передовой русской литературы. Одоевский формировался в атмосфере декабризма, и это не могло пройти бесследно. Недаром современники Одоевского — передовые деятели русской литературы — считали его *своим*.

Выясняя условия, связанные с членством Грибоедова в «Северном обществе», М. В. Нечкина пришла к интересному выводу о том, что выражение «*он наш*» в обиходе у декабристов было «не случайной фразой в разговоре, а *формулой членства*» [1]. Это наблюдение, выведенное из множества убедительных фактов, обязывает нас *по-новому* прочитать известные строки из письма Кюхельбекера к Одоевскому, написанного из Кургана 3 мая 1845 года. «Ты,— заявляет Кюхельбекер,— *наш* (подчеркнуто автором): тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего *бескорыстного* стремления к художественной красоте и к истине безусловной. Будь счастливее нас!» [2]

Искренно верили в Одоевского лучшие люди эпохи, и крепкой была эта вера, если один из них — Кюхельбекер — сумел пронести ее через мрачные годы почти двадцатилетней ссылки.

Нет основания думать, что письмо Кюхельбекера было продиктовано минутной вспышкой дружеского чувства. Ссыльный декабрист, внимательно следя за литературной деятельностью Одоевского, далеко не всегда удовлетворялся ею. Так, в дневниковой записи от 11 января 1833 года

---

[1] Грибоедов и декабристы, изд. 2-е, М., 1951, стр. 411.

[2] Отчет императорской Публичной библиотеки за 1893 год. Прилож., стр. 69—71.

Кюхельбекер замечает: «В статьях Одоевского я везде узнаю своего любезного сотрудника: как все у него зелено! но из него мог бы выйти человек. Хотелось бы мне знать, что он теперь творит»[1].

Расцвет литературной деятельности Одоевского относится к 1830-м годам, ко времени появления в печати серии романтических новелл, позднее составивших известный цикл «Русские ночи».

В «Русских ночах»,— писал Одоевский в 1862 году,— «читатель найдет довольно верную картину той умственной деятельности, которой предавалась московская молодежь 20-х и 30-х годов, о чем почти не сохранилось других сведений». Однако картина, нарисованная Одоевским, в значительной мере субъективна и если отражает умственную деятельность московской молодежи того периода, то весьма узких кругов ее. Было бы вернее назвать «Русские ночи» документом, правдиво запечатлевшим идейные искания самого Одоевского, выступающего в образе пытливого Фауста.

По замыслу и охвату вопросов «Русские ночи» — в своем роде энциклопедический памятник эпохи. В то же время это самое сложное и противоречивое произведение Одоевского. Именно в «Русских ночах» с наибольшей наглядностью обнажилась двойственность Одоевского-мыслителя, его беспрерывные колебания между идеализмом и «философией здравого смысла». К тому еще своеобразная форма изложения, туманные полунамеки, недоговоренные символические формулы, «только затмевающие дело», как правильно отметил еще Кюхельбекер. «Впрочем, я сам виноват во многом; у меня много недосказанного — и по трудности предмета и с намерением: заставить читателя самого подумать, принудить самого употребить свой снаряд, ибо тогда только истина для него может сделаться живою», — признавался Одоевский. Но далеко не всегда умственному «снаряду» читателя было под силу овладеть «живой истиной» автора.

Лучшую, почти исчерпывающую характеристику «Русских ночей» дал В. Белинский в 1844 году: «Умы вроде Фауста — истинные мученики науки; чем больше они знают, тем меньше они владеют знанием. Знание делает их маятниками, и они лучше весь век будут качаться, нежели на чем-нибудь остановятся, боясь остановиться на неистине. Это люди, жаждущие истины, с благородною ревностью стремящиеся к ней, и в то же время скептики по неволе»[2].

«Русские ночи» — этот изящнейший венок философических новелл — нашел взволнованный отклик у современников, и это не было случайностью. Декабристская критика в лице Кюхельбекера признала «Русские ночи» «одной из умнейших книг на русском языке[...] Сколько поднимает она вопросов! Ни один почти не разрешен, но спасибо и за то, что они подняты—и в русской книге»[3]. Тот же Кюхельбекер, в письме к Одоев-

---

[1] Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., изд. «Прибой», 1929, стр. 87.

[2] В. Белинский. Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1910, том IX, стр. 21—22.

[3] Дневник В. К. Кюхельбекера (запись от 9 апреля 1845 г.). Л., 1929, изд. «Прибой», стр. 297.

скому, отмечает: в «Русских ночах» «мыслей множество, много глубины, много отрадного и великого, много совершенно истинного и нового, и притом резко и красноречиво высказанного,— что в глазах моих не безделица (ты помнишь: я всегда дорожил и формою). Словом, ты тут написал книгу, которую мы смело можем противупоставить самым дельным европейским. Тебя, конечно, станут оспаривать; но и самые оспаривания будут доказательством, что создание твое примечательное и важное явление в литературном мире[...] Но главное то, что ты везде желаешь добра, что ты всегда мыслящий и благородный, и притом *русский»* [1].

Прогрессивное *национальное значение* творчества Одоевского подчеркивал также и Пушкин. Он находил, что в «Последнем квартете Бетховена» Одоевский «доказал истину весьма для России радостную: а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века» [2].

Близость Одоевского с Пушкиным общеизвестна. В одной из записок поэт торопит Одоевского с окончанием «какой-нибудь» повести, добавляя при этом: «Без вас пропал «Современник». Повесть Одоевского «Княжна Зизи» Пушкин называет «славной вещью». К произведениям Одоевского в фантастическом, а тем более мистическом плане (таким, как «Сильфида») Пушкин относится отрицательно.

Сожалея, что в первом номере «Современника» не будет ни строчки Одоевского, Пушкин пишет ему: «Думаю 2 № начать статьею вашей, дельной, умной и сильной — и которую хочется мне назвать *О вражде к просвещению»*. Статья Одоевского (полное ее название: «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе») была напечатана в 1836 году во второй книге «Современника».

Одоевский с благоговением относился к Пушкину, как «без сомнения народному художнику». Еще при жизни поэта он выступил в его защиту против «жужжанья клеветы», пущенной кликой «литературных барышников», в статье «О нападениях петербургских журналистов на Русского поэта Пушкина». Статья увидела свет только в 1864 году. Авторская ремарка на ее копии вполне освещает позицию Одоевского в литературном мире. Он писал: «Здесь необходимо некоторое объяснение: эта статья, в ту эпоху, т. е. в 1836—1837[гг.], нигде *не могла* быть напечатана; не соглашались на то ни издатели, ни цензоры; кто по дружбе и расчетам, кто по страху; такова была сила тогдашней Северной Пчелы и ужас, ею наведенный; она считалась каким-то привилегированным изданием, и даже говорили тогда, что эта привилегия посредством каких-то подземных ходов была действительно закреплена канцелярским порядком; по крайней мере ей позволялось то, что другим запрещалось наотрез. Намекнуть о монополии Север[ной] Пчелы на политические новости и ежедневный выход считалось делом самым предосудительным. В это время *Библиотека для чтения, Сын Отечества* и *Северная Пчела,* братски соединенные, держали в блокаде все, что им не потворствовало, и всякое издание, осме-

---

[1] Отчет императорской Публичной библиотеки за 1893 год. Приложение, стр. 69—71.

[2] И. А. Бычков (сообщ.). Из переписки князя В. Ф. Одоевского. «Русская старина», 1904, том IV, стр. 206.

ливавшееся не принадлежать к этой фаланге, хлестали в три... конца. Литературная газета и Московский вестник, где по временам появлялись протесты против этого литературно-коммерческого заговора, читались мало, разве когда Косичкин[1] налагал свою тяжкую руку на кого-либо из тогдашних диктаторов. Но вообще борьба была неравная, ибо тогда считалось делом обыкновенным наводить на противника подозрение в неблагонамеренности, вольнодумстве и проч. т. п. вещах, почти в роде нынешней Домашней Беседы[2]; но тогда статьи такого рода производили свое действие, тем более, что, как говорят, подкреплялись тайными статьями и письмами, из коих некоторые ныне вышли из-под спуда. Разумеется, на такое дело решались немногие, и закаленные в гадостях разного рода были в выигрыше. Публика была довольно равнодушна ко всему происходящему в литературе. Статьи против Пушкина, конечно, иногда производили негодование, но вообще их лакейское остроумие было по плечу большинства читателей. Так называемый высший круг не ведал тогда, что такое творится в русской литературе; для него гг. Булгарины и Сенковские были такие же литераторы, как Пушкин и Грибоедов. Северная Пчела, как единственная ежедневная газета (Инвалид не занимался тогда литературою и был журналом вполне специальным), доходила иногда до гостиных, и с нею справлялись, когда на высоте салонного величия заговаривали о русской литературе, о существовании которой вообще имели там весьма смутные понятия. Вред, наносимый и литературе, и русскому просвещению, и даже общественной нравственности стачками монополистов, этот паралич, наложенный не на ту или другую мысль, — но на всякое независимое понятие, не принадлежавшее к известному приходу, — все представлялось для салонов в виде взаимной зависти между литераторами, которые непристойно бранятся и которых следовало бы унять. Прекрасное слово, тогда выговоренное: «Je veux que la censure ne soit qu'un garde-fou»[3] худо понималось низшими исполнителями, а люди с *точками* так называемых государственных соображений толковали, что гораздо удобнее иметь один журнал и притом такой, с которым при случае нечего церемониться; а один из таких господ громогласно кричал: «vaut mieux le monopole, que des journals»[4]. Таков был

---

[1] Феофилакт Косичкин — псевдоним Пушкина под статьями-памфлетами против Булгарина: «Торжество дружбы» («Телескоп», 1831, ч. IV, № 13, июль) и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина» («Телескоп», 1831, ч. IV, № 15).

[2] «Домашняя беседа» (1858—1877) — еженедельный орган мракобеса В. И. Аскоченского, которому Одоевский дал уничтожающую оценку в дневнике: «Наслаждался чтением «Домашней Беседы» господина Аскоченского — прекурьезная вещь. Не знаешь чему удивляться: наглости, бесстыдству, сознательному невежеству или тому, что вся эта торгашеская ложь прикрывается религиозными цитатами. Издатели: плут Аскоченский, вор Башуцкий и пара помешанных: [А. Н.] Загоскин с Бурачком» (запись от 8 июля 1861 г. «Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 136). Перепечатанная против воли Одоевского в «Домашней беседе» (1866, вып. 27 и 28) статья его «К делу о церковном пении» вызвала решительный протест со стороны автора.

[3] «Я хочу, чтобы цензура была лишь перилами» (фр.)—*Ред.*

[4] «Лучше монополия, чем журналы» (фр.)—*Ред.*

АТТЕСТАТЪ.

№ 92

По Указу ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, изъ Благороднаго Пансіона ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета Пансіонеру *Князю Владимиру Одоевскому, сыну Статскаго Совѣтника Князя Феодора Одоевскаго* въ томъ, что онъ, въ 18*16* году бывъ принятъ въ Пансіонъ и обучавшись въ ономъ искусствамъ, языкамъ и наукамъ, по утвержденному Постановленію въ Пансіонѣ преподаваемымъ, съ *примѣрнымъ* прилѣжаніемъ, *благороднымъ* поведеніемъ и *отличными* успѣхами, окончилъ полный курсъ ученія. Въ бытность свою на публичныхъ Актахъ былъ награжденъ *золотою медалью*. Нынѣ же, по законномъ испытаніи, согласно съ начертанными для сего правилами, на основаніи Высочайшаго ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Указа отъ 14 го Февраля 1818 года, удостоенъ и высшимъ Начальствомъ утвержденъ въ правѣ на чинъ *десятаго* класса, коимъ онъ и имѣетъ пользоваться при вступленіи въ гражданскую службу, а въ военную на томъ основаніи, какъ Студенты Университетскіе, то есть, по прошествіи шестимѣсячнаго срока въ нижнихъ званіяхъ, производится въ Офицеры, хотя бы и не было вакансій въ томъ полку, куда онъ принятъ будетъ, и, въ силу VI й статьи означеннаго Указа, не подвергается болѣе испытаніямъ, которыя опредѣлены Указомъ отъ 6 го Августа 1809 года. Данъ въ Москвѣ, *Марта 25* дня 18*22* года.

У сего Аттестата Благороднаго Пансіона ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета п[ечать].

Попечитель Князь Андрей Оболенской

Директоръ Антонъ Прокоповичъ-Антонской

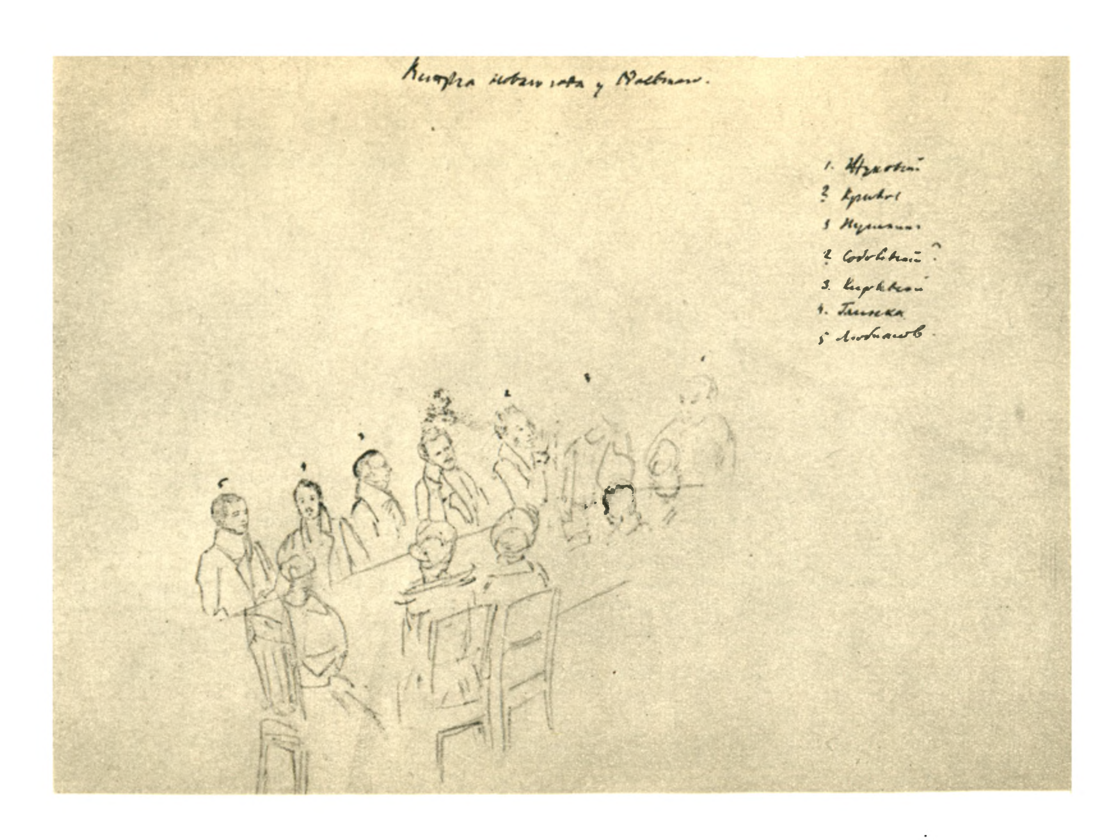
Почетный членъ Егоръ Киреевъ

Членъ отъ совѣта Михаилъ Каченовской

Инспекторъ Иванъ Давыдовъ

Письмоводитель Титулярный Совѣтникъ Извѣковъ

Аттестат В. Ф. Одоевского
об окончании Московского университетского благородного пансиона



Встреча Нового года у В. Ф. Одоевского (1836). Слева направо: Любимов, М. И. Глинка, И. В. Киреевский, С. А. Соболевский, А. С. Пушкин, И. А. Крылов, В. А. Жуковский

Рисунок неизвестного художника

дух времени... Беспристрастная, полная фактов история этого свинцового десятилетия нашей журналистики, особливо вровень с другими эпохами, как например, Магницкого и Рунича, была бы любопытна и поучительна в высшей степени»[1].

Одоевский правдиво воссоздал мрачную картину «свинцового десятилетия», которое наступило в общественной жизни России после разгрома декабрьского восстания. Каждое слово его дышит глубочайшей ненавистью к «триумвирату продажных витязей пера» — Булгарину, Гречу и Сенковскому. «Неужели, — вырвалось у него однажды, — можно выхвалять или молчать относительно зла, сделанного, напр[имер], в русской литературе Булгариными и Сенковскими, или, напр[имер], Аракчеевыми для целой России»[2]. И Одоевский не молчал. Убежденно отстаивая высокие традиции русской литературы, он, в тесном союзе с Пушкиным и Белинским, вел борьбу с Булгариным и его «поддужными».

Разоблачение нравов высшего света — одна из излюбленных тем Одоевского. В образе старой девы, княжны Мими — героини одноименной повести—он показал черты «насквозь прогнившего общества салонов», которое «ничего не боится — ни законов, ни правды, ни совести»; бездушие высшего света «держит в руках и авторов, и музыкантов, и красавиц, и гениев, и героев».

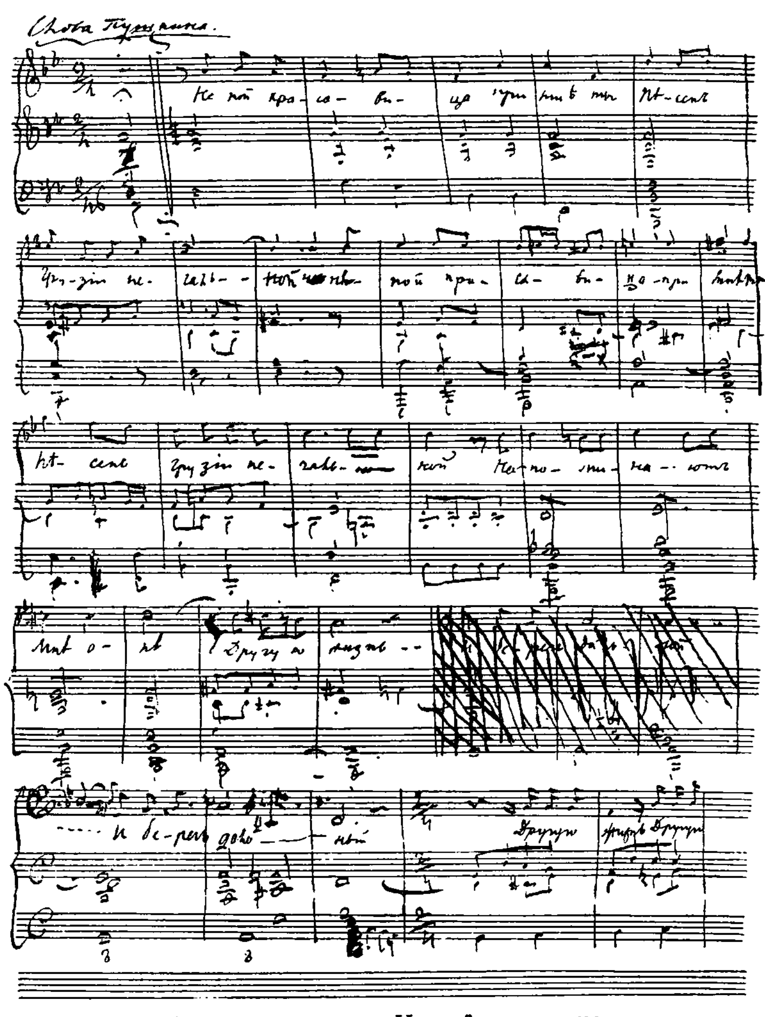
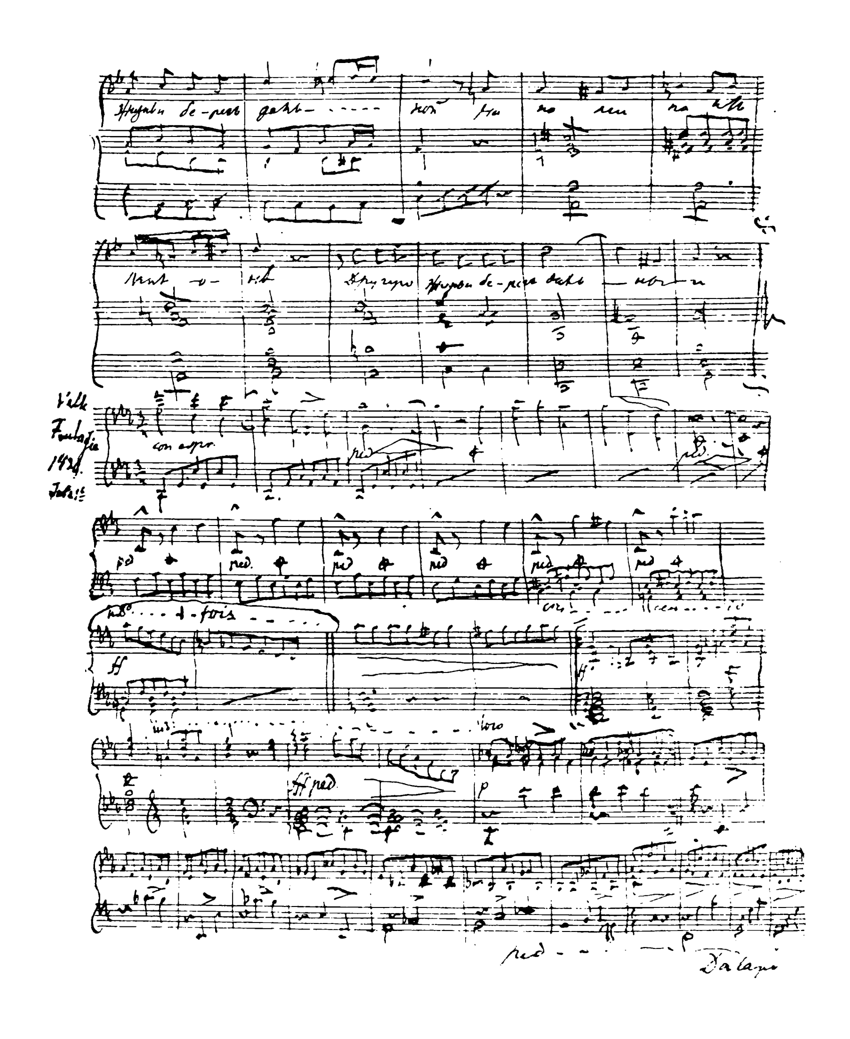
Еще в «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский высоко отозвался об Одоевском, как об одном из пионеров великосветской нравоописательной повести, правдиво изобразившей «блестящую чернь гостиных», «жалкое, гадкое и глупое общество» (слова Одоевского). По убеждению Белинского, «во всех его (Одоевского.— *Г. Б.*) созданиях виден талант могущественный и энергический, чувство глубокое и страдательное, оригинальность совершенная, знание общества, высокое образование и наблюдательный ум. Я сказал: знание *общества*, прибавлю еще — в особенности *высшего*, и, сдается мне, в этом случае он предатель... О, это страшный и мстительный художник! Как глубоко и верно измерил он неизмеримую пустоту и ничтожество того класса людей, который преследует с таким ожесточением и таким неослабным постоянством! Он ругается их ничтожеством, он клеймит их печатию позора; он бичует их, как Немезида, он казнит их за то, что они потеряли образ и подобие божие, за то, что променяли святые сокровища души своей на позлащенную грязь, за то, что отреклись от бога живого и поклонились идолу сует, за то, [что] ум, чувства, совесть, честь заменили условными приличиями! [...]

Если вы поймете мое энтузиастическое к нему удивление, то лучше поймете и оцените художника».

Белинский несколько преувеличивает социальную остроту антивеликосветских произведений Одоевского. Тем не менее самое стремление критика поднять общественное значение творчества Одоевского свидетельствует о том, что уже тогда Белинский склонен был считать Одоевского *своим*.

---

[1] Цит. по подлиннику. РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 83, л. 1—7.

[2] Из бумаг князя В. Ф. Одоевского. «Русский архив», 1874, № 2, стр. 360.

Автограф романса «Не пой, красавица»

Автограф романса «Не пой, красавица» (окончание) и «Вальса-фантазии»

Такой вывод вполне согласуется с позднейшими высказываниями Белинского об Одоевском, в лучших произведениях которого он неизменно видел «не только писателя с большим талантом, но и человека с глубоким, страстным стремлением к истине, с горячим и задушевным убеждением,— человека, которого волнуют вопросы времени, и которого вся жизнь принадлежит мысли»[1]. Естественно, что реакционные критики из «Библиотеки для чтения» и других органов с особенным ожесточением нападали на те произведения Одоевского, которые встречали сочувственную оценку Белинского.

Вместе с Краевским Одоевский явился создателем обновленных «Отечественных записок», сыгравших, благодаря Белинскому, выдающуюся роль в развитии русской передовой общественной мысли. Однако значение Краевского как редактора и издателя журнала часто преувеличивалось, тогда как роль Одоевского замалчивалась или почти не замечалась.

В октябре 1839 года Белинский переехал в Петербург, взяв на себя руководство критическим отделом «Отечественных записок». Не исключено, что приглашение Белинского в журнал произошло не без участия Одоевского. 22 ноября 1839 года, то есть ровно месяц спустя после приезда в Петербург, Белинский писал В. П. Боткину: «Князь Одоевский принял и обласкал меня, как нельзя лучше. Он очень добрый и простой человек[...] Очень также хорошо отзывался он и о моем «Пятидесятилетнем Дядюшке»[2]. Иронизируя по поводу пристрастия Одоевского к «мистицизму и магнетизму», как и связей его с высокопоставленными светскими кругами, Белинский в конце письма просит Боткина не разглашать этот отзыв. В дальнейшем, отдавая должное уму и таланту Одоевского, Белинский, без обычной для него суровости, осуждает свойственные писателю проявления «какого-то странного фантазма».

Отношение Белинского к Одоевскому обусловливалось не только давними симпатиями критика к его литературному творчеству, но и в значительной мере той позицией, которую Одоевский занял в журнале. Одоевский поддержал то направление, которое Белинский стремился придать «Отечественным запискам», и этим не раз навлекал на себя недовольство правого лагеря.

Используя в интересах журнала дружбу с Г. П. Волконским, занимавшим в те годы пост председателя Петербургского цензурного комитета, Одоевский весьма облегчал деятельность Белинского. В письме к В. П. Боткину от 16 апреля 1840 года Белинский «проговорился»: «Князь Волконский (сын министра) — помощник Дундука[3], приятель Одоевского, — и только благодаря этому обстоятельству цензура еще наполовину пропускает наши выходки»[4]. Это в конце концов стало известно. 1 де-

---

[1] В. Белинский. Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1900, том IX, стр. 26.

[2] В. Белинский. Письма. Ред. и примеч. Е. А. Ляцкого, том II, СПб., 1914, стр. 7.

[3] Князь М. А. Дундуков-Корсаков — мракобес, попечитель С.-Петербургского учебного округа, вице-президент Академии наук.

[4] В. Белинский. Письма. Том II, стр. 104.

кабря 1843 года Булгарин указывал Волконскому на его снисходительное отношение к крамольному журналу: «Я убежден, — писал он, — что Отеч[ественные] Записки, есть не что иное, как *выражение и дух партии, стремящейся медленными, но верными путями* к 1789 году»[1] (подчеркнуто Булгариным).

В одном из своих доносов — записке о цензуре и коммунизме (6 марта 1848 года) — Булгарин информирует начальника III отделения небезызвестного Дубельта: «У гр. Киселева действует в пользу Краевского постоянный его сотрудник кн. Одоевский и Заблоцкий»[2]. Личностью последнего Булгарин также не зря интересовался. А. П. Заблоцкий-Десятовский (1807—1881) — горячий сторонник отмены крепостного права, друг Одоевского, совместно с ним издававший «Сельское чтение» — эту, по выражению Белинского, «классическую книгу для чтения простолюдина»[3].

Деятельность Одоевского в «Отечественных записках» вызывает подозрение и тревогу даже в близких к нему кругах. В письме к Я. К. Гроту от 30 января 1843 года П. А. Плетнев раздраженно говорит об «интригах» Одоевского, «который исподтишка повсюду усиливает свою московскую партию. Я уже писал тебе о распространении им Отечественных Записок по всему здешнему округу. Вот и честный человек, да ослепленный»[4]. Позднее (2 марта 1845 года) тот же Плетнев делится с В. А. Жуковским: «Но что сказать об Одоевском? В нем все еще остается что-то неразгаданное. Он к чему-то стремится. Только в намерениях и поступках его, в цели и средствах, в желаниях и их осуществлениях столько несогласия и противоречия[...] Его тайные сношения и поддержка, оказываемые К[раевскому], наводят сильное подозрение на что-нибудь — или на чистоту его сердечных движений, или на объем его умственной сферы»[5]. В этом суждении Плетнев, как мы увидим, был не одинок. Говоря об «интригах» Одоевского, «исподтишка повсюду усиливающего свою московскую партию», Плетнев, без сомнения, имеет в виду возглавлявшийся Белинским в «Оте-

---

[1] Цит. по подлиннику, хранящемуся в РО ИРЛИ. Шифр: $\frac{19.\ 696}{\text{CXXXIV}}$.

[2] Цит. по книге П. Н. Сакулина В. Ф. Одоевский, том 1, ч. 2-я, стр. 422.

[3] В 1847 году Заблоцкий-Десятовский выступил в «Отечественных записках» (№ 5—6) с антикрепостнической статьей «О причинах колебания цен на хлеб в России», которую Белинский назвал «архи и просто превосходнейшей». Интересна характеристика, которую Заблоцкий-Десятовский дал Одоевскому в 1859 году: «...есть между нами здесь человек, который хотя и рожден вдали от народа, хотя воспитан и всегда жил среди высшего сословия и всегда занимал высокое общественное положение, но умел отгадать сердцем потребности народа и всегда служил его пользам. Вы отгадали, конечно, господа, что человек этот князь В. Ф. Одоевский». «Описание обеда, данного А. П. Заблоцкому 22-го февраля 1859 года» («Журнал Министерства государственных имуществ», 1859, апрель, стр. 190).

[4] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, том II, СПб., 1896, стр. 234—235.

[5] Сочинения и переписка П. А. Плетнева, том III, СПб., 1885, стр. 544—545.

чественных записках» и поддерживавшийся Одоевским лагерь передовых общественных сил русской журналистики.

Не могли простить Одоевскому его сотрудничество с Белинским Шевырев и его друзья славянофилы. Среди последних пошел слух, что Одоевский готовится выступить против них в печати. Отголосок этих слухов мы находим в письме А. Н. Попова, писавшего из Петербурга в сентябре 1846 года Е. А. Свербеевой: «Одоевский совершенно рехнулся, с ним просто говорить нельзя, готовит исповедь своих убеждений, разумеется, против нас, и напечатает ее в сборнике Белинского» [1].

В эти же годы у Одоевского резко ухудшаются отношения с Погодиным и Хомяковым. В 1843 году Погодин прямо называет Одоевского «отщепенцем», Хомяков же позднее писал А. В. Веневитинову: «... и отшатнулся злодей [Одоевский] и к разным нечестивцам пристал» [2]. Резкий приговор славянофилам Одоевский дал в письме к Кошелеву от 29 мая 1847 года.

Одоевский вращался постоянно в кругу людей «аристократической партии», но никогда не разделял их враждебного отношения к Белинскому. Когда в начале 1860-х годов П. А. Вяземский позволил себе оскорбить память великого критика стихами «Смешон и жалок Белинский», Одоевский ответил: «Белинский был одною из высших философских организаций, какие я когда-либо встречал в жизни[...] У нас Белинскому учиться было *негде,* рутинизм наших университетов не мог удовлетворить его логического в высшей степени ума; пошлость большей части наших профессоров порождала в нем лишь презрение». В университете, — добавляет Одоевский, — Белинского донимали «нелепые преследования», «ожесточившие» его [3]. Последними словами Одоевский объясняет ненависть Белинского к «холопам высшей школы».

С апреля 1848 года Одоевский уже не числится ни сотрудником «Отечественных записок», ни «Литературной газеты». Причины, по которым он расстался с Краевским, нам неизвестны, но Одоевский порывает с Краевским и его журналом почти вслед за Белинским. Вместе с Белинским из «Отечественных записок» переходят в «Современник» Н. А. Некрасов, И. И. Панаев и А. И. Герцен. В 1847 году имя Одоевского появляется среди сотрудников «Современника», ставшего боевым органом революционной демократии, но ни одна статья Одоевского в «Современнике» нам неизвестна.

Вместе с Пушкиным и Белинским Одоевский был в числе первых ценителей творчества Гоголя, отражая нападки на него со стороны «Северной пчелы» и «Библиотеки для чтения». Гоголь изумлял Одоевского «живым, гениальным» языком, умением, «как немногие романисты», изображать «человека низшего класса». Этой замечательной способностью, по убеждению Одоевского, до Гоголя обладали «немногие романисты, а из

---

[1] Белинский в то время готовил альманах «Левиафан», так и не вышедший; «Литературное наследство», том 58, стр. 690.

[2] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 17, стр. 431.

[3] Из бумаг князя В. Ф. Одоевского. «Русский архив», 1874, вып. 2, стр. 339, 341.

русских (извините!) — никто, кроме сочинителя Шпоньки...»[1] Превыше всего восхищала Одоевского острая сатирическая направленность гоголевского творчества, нашедшая свое ярчайшее выражение в «Ревизоре».

Значение, которое Одоевский придавал сатирическим жанрам в русской литературе, помогает нам уяснить существенную черту его литературно-критических взглядов.

В конце 1850-х годов Одоевский писал: «Сатира, существующая у нас со времен Кантемира, всегда представлялась чем-то опасным. Многим из старожилов памятен ропот, поднятый Магницким того времени против Недоросля и Бригадира. Лишь покровительство Павла I-го могло позволить сочинителю Ябеды (правда, сильнейшей сатиры на чиновников, когда-либо существовавшей) обнародовать его произведение и спасло Капниста от преследования. На нашей памяти все, что говорилось против Горя от ума и Ревизора. Еще в недавнее время нашелся господин, который по усердиям к пользам Отечества, ходатайствовал о запрещении большей половины басней Крылова.

Все то, что говорили против вышеназванных сатирических сочинений, повторяется и ныне против появляющихся сатирических сочинений, как напр[имер], Губернские Очерки [Салтыкова-Щедрина], комедии Островского и пр. т. п.»[2]

Нельзя не отметить чуткость Одоевского, сумевшего оценить прогрессивное значение комедий Грибоедова, Гоголя и Островского, и, что особенно примечательно, — «Губернских очерков» М. Салтыкова-Щедрина вскоре по выходе их в свет. Последний факт, сколько нам известно, не отмечался ни биографами Одоевского, ни биографами Салтыкова-Щедрина.

Едва ли не первым Одоевский приветствует дарование молодого Островского. Прочитав «Свои люди, сочтемся» («Банкрот»), Одоевский пишет в 1850 году: «Пора бы вывести на свежую воду самый развращенный духом класс людей. Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою, просоченной всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: *Недоросль, Горе от ума, Ревизор. На Банкроте* я поставил нумер четвертый»[3].

Мы уже говорили о выдающейся роли Одоевского в борьбе за признание «Горя от ума». Вскоре после постановки «Ревизора» он задумывает статью о комедии[4]. Незадолго до кончины, в блестящих по своей публицистической остроте «Перехваченных письмах» (апрель 1868 года) он увековечивает сатирический образ грибоедовского Фамусова, прямо-таки в традициях демократической литературы 60-х годов. Этой статьей, завершающей полувековой писательский труд, Одоевский еще раз хотел пока-

---

[1] Отрывок из неоконченной статьи о «Миргороде». Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, том I. Л., 1936, стр. 223.

[2] К истории русской цензуры. Из бумаг князя В. Ф. Одоевского. «Русский архив», 1874, кн. II, столб. 18.

[3] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 11, стр. 74.

[4] Об этой, повидимому, ненаписанной статье см. письмо Одоевского к Н. Н. Пушкиной (жене поэта) от 10 мая 1836 года. «Искусство», журнал Рос. Академии художеств. наук, 1923, № 1, стр. 324.

зать великую действенную роль сатиры, которая, по его выражению, «испокон века не переставала на Руси выговаривать свое крепкое и умное слово»[1].

«Перехваченные письма» — острый памфлет против крепостников и мракобесов. Изображая живучесть крепостнических нравов, а главное стремления крепостников увековечить свое «священное право» на роль хозяев и в новых капиталистических условиях, Одоевский выставляет на всеобщее осмеяние душителей русского просвещения и национальной культуры. Ставший классическим образ грибоедовского Фамусова Одоевский наделяет живыми чертами современности. В условиях 60-х годов образ воинствующего крепостника предстает перед нами в еще более отвратительном обличье. «Дописывая» биографию Фамусова, предающего анафеме идеи народности, творчество передовых русских композиторов и, в частности, А. Серова, Одоевский пользуется литературным приемом, широко применявшимся писателями-демократами. Невольно вспоминаются поэты «Искры» — В. Курочкин и Д. Минаев, М. Салтыков-Щедрин, «осовременивший» «в среде умеренности и аккуратности» героев грибоедовской комедии. «Взять литературного героя, литературный тип прошлого времени и показать его в жизни текущих дней — это любимый прием Щедрина»,— писал А. М. Горький. Этим приемом воспользовался уже и Одоевский.

В уста «своего» Фамусова Одоевский вкладывает типично крепостнические взгляды на народность как на пустую, «завиральную» идею. С презрением и даже брезгливостью говорит Фамусов о «мужичье», которое кто-то вознамерился «облагородить». А тут еще замышляют «народный, т. е. мужицкий театр!» и концерт, на котором будет «играться народная, т. е. мужицкая опера «Рогнеда». Для Фамусова, всей душой ненавидящего музыку, особенно отечественную,— это верх нелепости,— вредной, развращающей, крамольной.

При этом Одоевский подчеркивает коренное различие во взглядах «Тихоныча» (то есть самого Одоевского) и московской аристократии. Взгляды «Тихоныча» в представлении Фамусова соответствуют взглядам «вольноотпущенного». Искоренить крамольные идеи «Тихоныча» и ему подобных возможно лишь, по Фамусову, одним путем: «Всех бы этих писак взять, да и в кутузку, да тем и покончить».

Используя жанр обличительной сатиры, Одоевский направляет острие своей критики против консервативно-охранительных элементов дворянско-аристократического общества.

«Перехваченные письма» прошли мимо внимания исследователей творчества Одоевского и не потому только, что Одоевский скрыл свое авторство. На Одоевского 60-х годов обычно смотрят как на человека, окончательно пережившего литературную известность и утратившего былые демократические иллюзии. В эти годы Одоевский — сенатор, представитель крупной чиновной бюрократии.

Общественный подъем 60-х годов обнажил острейшие противоречия в мировоззрении Одоевского. Он не смог понять истинный смысл событий,

---

[1] Кн. В. Одоевский. «Недовольно». Беседы в Обществе любителей российской словесности. М., 1867, вып. 1, стр. 83.

развернувшихся в то знаменательное десятилетие, когда Россия, по словам В. И. Ленина, совершила первый шаг *«по пути* превращения чисто крепостнического самодержавия в буржуазную монархию»[1]. Одоевский считал, что реформа 19 февраля 1861 года открывает перед его родиной новую эру «благодатных преобразований». Он критикует крепостников и царских администраторов, не понимающих «благодетельное» значение реформы, а в страхе перед растущим революционным движением резко осуждает «вредные измышления» и «гражданское безумие нигилистов» (дневник).

Полное неприятие революционных идей не мешает ему считать Фурье «великим преобразователем», посвятившим свою жизнь благу человечества. Осуждая революционеров, он готов признать в социализме вполне законное и естественное «стремление сделать наивозможно большее число людей участниками в благах природы»; типичный «постепеновец» и противник коренных общественных преобразований, он много и мучительно размышляет о том, как осуществить «счастье всех и каждого».

Критикуя крепостнические порядки, Одоевский никогда не мог подняться до понимания того, что в русском самодержавии в наиболее уродливой форме слились все источники зла и рабства, насилия и темноты, проявления которых всегда вызывали в нем глубокую ненависть. Идеализируя «добрые намерения» самодержавных властителей, он наивно полагал, что «законы святы, да исполнители — лихие супостаты...» В романе Чернышевского «Что делать?» он увидел «соблазнительный для молодежи» «нелепый нигилистский молитвенник». И в то же время он сочувствует творческой деятельности Островского и Салтыкова-Щедрина, оказывает услуги петрашевцам; не разделяя программу и образ действий демократических органов печати, находит для себя возможным сотрудничать в «Искре»; критикуя буржуазный парламентаризм, считает, что «едва ли через сто лет Россия будет готова к парламенту», и т. д. и т. п.

Эти и другие противоречия создали Одоевскому соответствующую репутацию в общественном мнении. Да и сам он чувствовал, что он «в двух станах не боец, а только гость случайный». Двойственность его политической позиции отражена в его собственной формуле: «псевдолибералы называют меня царедворцем, монархистом и проч., а отсталые считают меня в числе *красных!*»

Отмечая неприемлемость для себя этой формулы, Одоевский, однако, не декларирует свой политический идеал. И это естественно: слишком сильны и глубоки были в нем заблуждения и предрассудки его класса и его эпохи.

Не случайно, что и в высших сферах Одоевский пользовался сомнительной репутацией. Ему не доверяли, и в кругах чиновной бюрократии он имел не мало врагов. Подозрения в «неблагонадежности» дошли и до самого Николая I, о чем Одоевский не без удивления поведал в дневниковой записи 9 марта 1862 года: «Я нечаянно узнал, чего мне в голову не приходило, что император Николай Павлович считал меня самым рьяным демагогом, весьма опасным, и в каждой истории (напр[имер] Петрашев-

---

[1] В. И. Ленин. Собрание сочинений, изд. 4-е, том 17, стр. 99.

ского) полагал, что я должен быть тут замешан. Кто это мне так поусердствовал? И как меня не согнули в бараний рог?»

Никакого отношения к кружку Петрашевского Одоевский не имел, но то, что имя его как литератора пользовалось уважением у петрашевцев, явствует хотя бы из показаний А. П. Баласогло — одного из видных участников кружка (см. стр. 59). Не менее показательно неопубликованное письмо поэта-петрашевца А. Н. Плещеева. 16 января 1859 года, после возвращения из ссылки, он писал Одоевскому: «Зная ваш образ мыслей, я уверен, что вы более всякого другого способны войти в положение человека пишущего и лишенного возможности писать то, что бы ему хотелось [...] Если вы спросите меня, отчего я обращаюсь именно к вам, а не к другим, имеющим также репутацию людей значительных и добрых. Ответ мой на это готов. Только вас одних уважаю я так глубоко, что не чувствую унижения сознаться вам в своих обстоятельствах, в своем пролетарстве. Вы однажды помогли мне как равному, как собрату по профессии, несмотря на различие лет и общественного положения, существующего между нами» [1].

Своеобразное положение Одоевского в русском литературном мире не раз отмечалось современниками. Некоторые из них говорили, что Одоевский «между светскими людьми слывет за литератора, а между литераторами за светского человека». И. И. Панаев в письме к Белинскому от 17 января 1839 года сожалеет, что Одоевский «рожден *Князем* и должен при случае непременно быть или *казаться* таковым. Артист в душе, он сам чувствует неловкость своего положения, и это его *мучит,* по крайней мере мне так кажется. Две разнородные стихии борются в нем, и ни одна не может одолеть другую» [2]. Однако конечный вывод Панаева нельзя признать убедительным, ибо в «борьбе разнородных стихий» все же одолевали демократические, прогрессивные устремления, благодаря чему творческая деятельность Одоевского встречала поддержку и сочувствие в лагере передовой русской литературы.

По воспоминанию того же Панаева, Одоевский «принимал каждого литератора и ученого с искренним радушием и протягивал дружески руку всем выступавшим на литературном поприще без различия сословий и званий[...] Он хотел показать своим светским приятелям, что, кроме избранников, посещающих салон Карамзиной, в России существует еще целый класс людей, занимающихся литературой. Один из всех литераторов-аристократов, он не стыдился звания литератора, не боялся открыто смешиваться с литературною толпою и за свою донкихотскую страсть к литературе терпеливо сносил насмешки своих светских приятелей...» [3]

Творческая деятельность Одоевского проникнута глубокой любовью к своему народу, неистребимой верой в великое будущее своей родины. Достойно пронес он через свою жизнь высокое звание писателя, деятеля русской литературы. Правда, «в сем отношении ему случалось ошибаться и принимать расчет за бескорыстие, мишуру за золото».

---

[1] РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 872.

[2] В. Г. Белинский и его корреспонденты. Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина. Отдел рукописей. М., 1948, стр. 201.

[3] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. ГИХЛ, 1950, стр. 89.

Любовь Одоевского к своей родине и ее национальной культуре была лишена «квасного патриотизма» правящих кругов, который всегда вызывал в нем отвращение. Когда Булгарин в очередной клеветнической выходке упрекнул Одоевского в «недостатке патриотизма», он с возмущением ответил: «Как, нас г. Булгарин укоряет в недостатке патриотизма? Это уже слишком! [...] Мы протестуем всеми силами души против такого укора! Мы любим *наше* отечество — *Россию* — как только сын может любить мать свою; нам дороги ее радости, нам горьки ее печали; всякий успех ее на пути мысли и в области изящного мы приветствуем с тем же восторгом, с каким должны приветствовать истинные сыны отечества. верные своему долгу и своим привязанностям» [1].

Мировоззрение Одоевского развивалось в бурном столкновении с отживающими схоластическими взглядами. Мысль его неизменно проникнута восторженной любовью к человеку-творцу, созидателю. Здесь исходная точка энциклопедизма Одоевского. Интерес к положительным знаниям, с особой силой пробудившийся в русском обществе середины века, глубоко вдохновлял Одоевского. Не было, кажется, той области науки, к которой он оставался бы равнодушен, не пытался бы со свойственной ему пытливостью применить теорию к насущным потребностям человеческой жизни. Хотя энциклопедизм Одоевского не всегда опирался на строго продуманную идейно-философскую и научно-методологическую основу, мысль его поражала самобытностью, проницательностью и нередко поднималась до подлинно научных обобщений. Превосходно, например, определение ученого, которое зафиксировано в «Малой дорожной книге»: «Ученый не тот, кто все знает — такого нет; не тот, кто и много знает—тут нет границ; ученый — тот, кто знает: *что* можно знать и *чего* не знать в науке *в данную минуту,* другими словами, который знает, до каких пределов простирается его незнание. Знать этот предел — важное дело. Не многие знают пространство своего незнания» [2]. К сожалению, сам Одоевский не всегда руководствовался этой глубоко верной истиной.

Идеалом ученого был для Одоевского Ломоносов. «Этот человек, — писал он, — знал все, что знали в его веке: об истории, грамматике, химии, физике, металлургии, навигации, живописи, и пр. и пр. и в каждой сделал новое открытие может именно потому, что все обнимал своим духом» [3].

Одоевского называли «Русским Фаустом» — по имени главного героя его «Русских ночей». За ним закрепилось и другое прозвание — «великий человек на малые дела». Но «малые дела» Одоевского далеко не всегда были действительно малыми. Он первый из образованных русских людей ратовал за распространение в народе научных знаний. С этой целью Одоевский выступил с рядом работ, в которых в увлекательной и популярной форме излагал начатки химии, физики, истории, арифметики.

---

[1] «Литературные известия и замечания». «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» от 8 октября 1838 года, № 41, стр. 814.

[2] РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 32, л. 8. Частично опубликовано в «Русском архиве», 1874, том II, стр. 344.

[3] Из письма к А. О. Ишимовой. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, том III, СПб., 1896, стр. 775.

Косное дворянское общество отнеслось к почину Одоевского с насмешкой и недоверием, как к ненужной барской затее. Зато Белинский по выходе в свет первой книжки журнала «Сельское чтение» заявил, что она «весом своей внутренней ценности перетянет многие пуды романов, повестей, драм — даже «патриотических». Подчеркивая заслугу Одоевского, понявшего, что в книгах для народа не должно быть места подделкам под народность, плоским и фальшивым шуткам и прибауткам, Белинский заключает: «И да будут честны и славны из рода в род имена таких людей, под просвещенным покровом которых каждый может возложить свою посильную лепту на алтарь общего блага!..»

Но едва только первая книжка «Сельского чтения» получила распространение, как в святейший синод поступило донесение митрополита московского Филарета, что книга, в которой образование общества излагается «без бога и без царя», не может принести «добрые плоды». «Что надлежит ожидать, если крестьяне, по несчастью, поймут и примут теорию, заключенную в сих рассказах?» [1] Враждебно приняли «Сельское чтение» и славянофилы. По мнению К. Аксакова, Одоевский подделывался под народ.

В литературе, предназначавшейся для широких кругов читателей, большое место занимают сказки Одоевского. Лучшие образцы любовно и талантливо разрабатывавшегося им сказочного жанра («Городок в табакерке», «Мороз Иванович» и др.) не забыты и по сей день.

Взгляд на науку как достояние избранных был чужд Одоевскому. Он остро ставил вопрос: «Не понимаю жизни без науки, как не понимаю и науки без приложения к жизни» [2] — и всеми силами стремился утвердить «единение науки с действительной жизнью, что составляет конечную цель всякого разумного воспитания» [3]. Однако и просветительство Одоевского носило на себе признаки классовой ограниченности. К нему, как ни к кому более, подходит ленинская характеристика: «Просветитель верит в данное общественное развитие, ибо не замечает свойственных ему противоречий» [4]. Одоевский не видел и не понимал неразрывной связи передовой науки с революционной теорией.

Интерес к естественным наукам, связь с прогрессивными кругами русских литераторов, ученых, музыкантов и художников, многообразная общественная и просветительская деятельность — все это бесспорно приближало Одоевского к жизни и сыграло положительную роль в его идейном развитии. Но он так и не сумел до конца освободиться от своих «потолочных» идей, как он сам иронически называл свои былые идеалистические увлечения. Не мог преодолеть он и своей романтической доктрины. Но никогда он не был догматиком и потому, быть может, и не замечал, как под воздействием живой действительности менялись его взгляды, рушились умо-

---

[1] П. Столпянский. Должности и обязанности крестьян. «Вестник всемирной истории», 1901, № 3, стр. 97—98.

[2] РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 22, л. 213.

[3] Из письма к великой княгине Елене Павловне от 22 марта—6 сентября 1847 года. «Два письма князя В. Ф. Одоевского к ее импер. высоч. великой княгине Елене Павловне». СПб., 1898, стр. 25—26.

[4] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, том 2, стр. 492.

зрительные схемы, вызревали новые убеждения, создавались предпосылки для идейного роста.

В 1867 году Одоевский прочел «Довольно» И. С. Тургенева — произведение, исполненное глубочайшего пессимизма: «Полно метаться, полно тянуться, сжаться пора, — писал Тургенев. — Пора взять голову в обе руки и велеть сердцу молчать... Все изведано, все перечувствовано, много раз... Устал я...»

Одоевский возражает Тургеневу. Развивая мысль о высокой гражданской миссии русского литератора, его ответственности перед народом и обществом, он пишет: «Прочь уныние! Прочь метафизические пеленки! Не один я в мире, и не безответен я пред моими собратиями — кто бы они ни были: друг, товарищ, любимая женщина, соплеменник, человек с другого полушария[...] Мысль, которую я посеял сегодня, взойдет завтра, через год, через тысячу лет; я привел в колебание одну струну, оно не исчезнет, но отзовется в других струнах гармоническим гласовным отданием...»[1]. «Недовольно», несколько прекраснодушное, но все же увлекающее беспредельной верой в могучие творческие силы русского народа, является лучшей характеристикой Одоевского последних лет. «Жить — действовать!» — часто говорил Одоевский и, непоколебимо следуя этому правилу, не покладая рук трудился на пользу своей горячо любимой родины.

*

«Минуют эти дни... но рано или поздно в мир общей музыки — этого достояния всего человечества, вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще Западом, струя русской музыки».

В истории русской музыкальной культуры Одоевский сыграл выдающуюся, быть может, еще не оцененную должным образом роль. Интерес к Одоевскому-музыканту непрерывно возрастает по мере углубления в изучение его творческого наследия.

Высказывания Глинки, Верстовского, Серова, Улыбышева, А. Рубинштейна, Чайковского, Лароша, Кашкина и многих других единодушно сходятся в том, что Одоевский был разносторонне образованным и глубоко чутким музыкантом. Его эстетические взгляды и музыкально-теоретические познания находились на уровне передовых воззрений века, а во многом и опережали их. Б. Асафьев (Игорь Глебов) с полным основанием сказал: «Я бы от души желал, чтобы многие музыканты были такими не-музыкантами, каким был он»[2].

Музыка всегда была в центре творческих интересов Одоевского. Когда и как проявилась у него впервые любовь к музыке — ответить труд-

---

[1] Кн. В. Ф. Одоевский. «Недовольно». Беседы в Обществе любителей российской словесности. М., 1867, вып. 1, стр. 67.

В дневнике Одоевский отметил, что 9 марта 1867 года он прочел статью «Недовольно» навестившему его И. С. Тургеневу и что последний «остался ею очень доволен, хотя и не вполне согласен со мною» («Литературное наследство», № 22—24, стр. 229).

[2] Игорь Глебов. У истоков жизни. Памяти Пушкина. «Орфей», книги о музыке. Кн. I, Петербург, 1922, стр. 33.

но. По всей вероятности, это относится к раннему детству. «Я могу припомнить своих первых учителей грамоты; но кто обучил меня нотам — положительно не знаю. С тех пор как я себя помню, я уже читал ноты» [1],— рассказывал Одоевский А. Фету.

В Университетском благородном пансионе Одоевский прославился как даровитый музыкант, композитор и пианист. Его музыкальным руководителем был хороший московский музыкант Д. И. Шпревиц (Шпревич). Он же познакомил своего ученика с творчеством Иоганна Себастиана Баха. С той поры Бах стал любимейшим композитором Одоевского.

К своим музыкальным занятиям Одоевский относился с большим увлечением и полной серьезностью. В пятнадцатилетнем возрасте он был уже известен как автор квинтета для фортепиано, скрипки, альта, виолончели и контрабаса (ad libitum) [2], который дважды с успехом исполнил на фортепиано в концертах воспитанников Университетского пансиона. Имеются газетные сообщения и о других выступлениях Одоевского в качестве пианиста, исполнителя рондо из первого концерта Фильда. Как бы строго ни относиться к квинтету, нельзя не признать в нем серьезности творческих намерений и значительного уровня развития молодого композитора.

К той же пансионской поре относятся, повидимому, уже цитированные «Воспоминания» Ек. Вл. Львовой, пишущей от своего и сестриного имени: «Мы обе видели во Владимире какое-то чудо артиста, потому что он тогда уже играл с удивительной быстротой и беглостью на фортепиано самую трудную музыку, между прочим, Баховы фуги, сам сочинял и посвятил своего сочинения вальс сестре моей» [3].

Вполне возможно, что Одоевский, всегда высоко отзывавшийся об искусстве Фильда, пользовался его уроками, когда прославленный виртуоз в 1820 году переселился из Петербурга в Москву.

Одаренность Одоевского — пианиста, композитора, блестящего чтеца нот — скудно освещена в литературе, а между тем эта область полна интереса, позволяя понять, как Одоевский вырабатывал в себе внутренний слух, а главное живое, активное восприятие музыки. По свидетельству В. Ф. Ленца [4], Одоевский «был ученый музыкант и в игре превосходил ме-

---

[1] А. Фет. Мои воспоминания (1848—1889), ч. I, М., 1890, стр. 428.

[2] Рукопись квинтета в ГЦММК, арх. 0, № 609; там же под № 32 значится фортепианная партия авторского переложения квинтета для трио. Хотя рукопись квинтета помечена 1821 годом, но эту дату нельзя считать достоверной. Исполнение Одоевским фортепианного переложения квинтета 30 ноября 1819 года показывает, что сочинение существовало по меньшей мере за два года до указанной на рукописи даты.

К 1821 году относится сочинение «Анданте-фантазии» для скрипки и фортепиано, которое Одоевский посвятил «своему благодетелю», директору Университетского благородного пансиона А. А. Прокоповичу-Антонскому (рукопись в собрании П. Я. Дашкова в ИРЛИ). В письме к матери Одоевский упоминает о своем «Польском» для фортепиано, который просит «разыграть», полагая, что «в нем нет никаких затруднений» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 1473).

[3] РО ГПБ, арх. 0, оп. 1. пер. № 101, № 15.

[4] В. Ф. Ленц (1808—1883) — музыкальный писатель, пианист, автор книги о Бетховене (СПб., 1852), явившейся предметом жаркой полемики с Улыбышевым.

ня значительно. Бахова музыка была ему как своя. На Фильдов лад играл он превосходно, прямо читая ноты...»[1] Ю. К. Арнольд подтверждает, что «Глинка, князь Одоевский и Даргомыжский были хорошими пианистами...»[2]

Одоевский не раз удивлял своих современников замечательной способностью к импровизации «канонов с весьма контрапунктическими штуками», в которых демонстрировал искусство проведения тем «через все таинства контрапункта». Не мало рассказывали о его превосходном чтении партитур. «Никакая партитура меня не пугает и всякая удобно ложится под пальцы», — признается Одоевский в письме к Глинке. Антон Рубинштейн характеризует Одоевского как музыканта, «выдающегося своими замечательными теоретическими познаниями», «он сочиняет органные фантазии, фуги, каноны и т. д., которые отвечают самым строгим требованиям искусства», хотя и не обнаруживают в нем яркого творческого дарования[3].

В период увлечения философскими идеями Шеллинга Одоевский пытается построить свою систему «философии музыки». Тогда же задумывает он трактат «Опыт Теории Изящных Искусств, с особенным применением оной к Музыке», о котором автор не без гордости сообщал В. П. Титову 16 июля 1823 года: «Все прочтенные вами мои мысли нигде мною не почерпнуты; они суть следствия, самим мною выведенные из знаемых мною начал Естеств[енного?] Любом[удрия], ибо я ни одной книги касательно Музыки, написанной последователем Шеллинга, не имею, а в других, кроме мыслей поверхностных, не нахожу ничего... Ето более и страшит меня. Не доверяя моим силам, я боюся войти в заблуждения и исказить превосходную Теорию»[4].

Сохранившиеся рукописные фрагменты «Опыта» достаточно ясно говорят об его идейно-теоретической направленности. Основная идея Одоевского всецело коренится в романтико-идеалистическом умозрительном принципе полярности и параллелизма в классификации «чистых умственных понятий», на котором он и пытается обосновать некоторые музыкальные явления. Одоевский, как видно, не мало поработал, прежде чем осознал бесплодность поставленной задачи. Не оформился и другой труд под странным названием «Гномы XIX столетия», где в терминах шеллингианской теории конструируется схема, состоящая из трех отделов: музыка музыки, живопись музыки и поэзия музыки.

«1. *Музыку Музыки* составляет *Камеральная Музыка,* в коей содержатся в безразличии три Музыкальные Явления, повторяющиеся во всех трех отделах; сии Явления суть: а. *Канон.* в. *Фуга* и совокупность их. с. *Соната или Симфония.*

---

[1] [В. Ленц]. Приключения Лифляндца в Петербурге. «Русский архив», 1874, кн. 4, стр. 445.

[2] Воспоминания Юрия Арнольда, вып. III, М., 1893, стр. 61.

[3] Статья о русских композиторах в Венском журнале «Blätter für Musik, Theater und Kunst», 1855, №№ 29, 33, 37. Цит. по книге: Игорь Глебов. А. Г. Рубинштейн. М., 1929, стр. 60.

[4] Цит. по книге П. Н. Сакулина В. Ф. Одоевский, том I, ч. 1-я, стр. 155.

2. *Живопись Музыки* составляет *Песнь, Кантата,* в ней также 3 разряда.

а. Песнь Лирическая — Гимн.

в. Песнь Епическая — Баллада.

Совокупность с. Народная Песнь.

3. *Поезия Музыки* или Сценическая Музыка — есть Музыка по преимуществу, или *Опера.* В ней:

(Живоп. Оп.) а. Балет (Поезия Оперы)

(Музыка Оп.) в. Оратория с. (Поезия Оперы). Опера собственно, или Лирическая Трагедия»[1].

Нет необходимости вдаваться в подробную критику этой надуманной схемы, хотя она во многом показательна для молодого Одоевского. Отголосок тех же мыслей прозвучал в статье «Несколько слов о кантатах г. Верстовского» и еще более в рукописном оригинале статьи (см. примеч. к статье). Естественно предположить, что «теория кантаты» с ее подразделением на эпическую и лирическую родилась у Одоевского под влиянием творчества Верстовского. Но и здесь, осознав, повидимому, бесплодность своей теории, он отказывается от ее обнародования и публикует иной вариант статьи о Верстовском.

Дальнейшие выступления Одоевского как музыкального критика выявляют иную идейную направленность. Он вступает в горячую полемику с противниками русской музыки, разоблачает невежество и ограниченность музыкальных рецензентов, смело выдвигает творчество русских композиторов.

Талант молодого Верстовского искренно увлек Одоевского. В его «кантатах» он услышал яркий национальный характер, «силу чувств и новость мыслей», простоту и выразительность музыки. Глубоко примечательно, что идея национального направления в русской музыке встречает в Одоевском горячего и убежденного защитника в пору его «любомудрия».

Признавая в «кантатах» Верстовского «первый опыт сего рода в нашем отечестве», Одоевский даже в лучшей из «кантат» («Черная шаль») вовсе не склонен видеть непогрешимый образец творчества. Стремясь поддержать молодого композитора, он считает уместным не говорить о недостатках произведения. «Ошибки,— заявляет он,— заметит хладное время». Но в личном письме к Верстовскому (1829) Одоевский с полной откровенностью высказывает композитору серьезные критические замечания.

В опыте драматизации «Черной шали» Одоевский усматривает доказательство действенности сценического воплощения музыки, обогащающего и усиливающего ее восприятие. Тем самым подтверждается жизненность оперного жанра. Так думал и Гоголь, писавший впоследствии об опере (1834), как «соединении тройственного мира искусств: живописи, поэзии и музыки»[2].

---

[1] «Глава VII и последняя. Основные правила Гармонии, или Генерал-Баса» (заглавие зачеркнуто). РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 9, л. 67—68. Частично опубликовано в книге П. Н. Сакулина В. Ф. Одоевский, том 1, ч. 1-я, стр. 168.

[2] Н. В. Гоголь. Последний день Помпеи (картина Брюллова). Собрание сочинений, том 6. М., 1950, стр. 82.

Одоевский напутствует Верстовского пожеланием «бодро итти по новопроложенному им пути и не пугаться невежественных криков пустословия».

Через год, с сочувствием встречая «кантату» Верстовского «Три песни», музыка которой «по обыкновению... совершенно соответствует словам», Одоевский вновь высказывает критические замечания. Не вполне удовлетворил его и гимн Верстовского, исполненный на открытии нового Петровского театра.

В 1826 году Одоевский переезжает в Петербург, но попрежнему живо интересуется творчеством Верстовского. Отношения их вскоре несколько омрачаются неудачей петербургской премьеры оперы «Пан Твардовский», состоявшейся 28 января 1829 года.

Как выясняется из письма, Одоевский присутствовал на премьере, но остался к ней холоден. Щадя «чувствительное сердце» композитора, он пытается несколько смягчить неблагоприятное впечатление, хотя с полной откровенностью («скажу тебе, чего другому не скажу») высказывает недовольство партитурой.

По-новому ставит теперь Одоевский перед Верстовским вопросы композиторского мастерства, владения оркестром и той высшей простоты, которая в совершеннейшей форме воплотилась в творениях западных классиков.

В письме 1829 года Одоевский коснулся едва ли не самой уязвимой стороны творчества Верстовского. Быть может, он предъявлял к Верстовскому требования, превышавшие его возможности? Правда, «Пан Твардовский» был первой оперой композитора, но в области оркестровой музыки Верстовский не был новичком. Ко времени создания «Твардовского» он был уже автором по крайней мере двух десятков водевилей. Очевидно, круг выразительных средств, которыми Верстовский небезуспешно оперировал в водевильных партитурах, не соответствовал масштабам оперного жанра. Длительная работа в области водевильной музыки наложила, повидимому, глубокий отпечаток на оперное творчество Верстовского. Впоследствии и Серов, отдавая должное достоинствам опер Верстовского, неоднократно отмечал невысокий уровень его оркестрового мастерства, отсутствие широкого симфонического развития.

Верстовский болезненно воспринял критику Одоевского. Он надеялся, что Одоевский, как прежде, выступит в защиту его творчества, но «Пан Твардовский» не дал для этого оснований.

Первая статья Одоевского о Глинке больно задела Верстовского. Упоминая в ней «прекрасные сочинения» Верстовского, Одоевский в то же время подчеркнул несоизмеримость предшествовавших Глинке «счастливых опытов в отыскании общих форм русской мелодии и гармонии». В словах Одоевского о том, что Глинка «начал новый период в искусстве— *период русской музыки»,* Верстовский усмотрел несправедливое умаление своих заслуг, в то время когда москвичи восторгались его «Аскольдовой могилой». Обо всем этом он с горечью поведал в известном письме к Одоевскому в декабре 1836 года [1].

[1] См. «Бирюч петроградских государств. академич. театров». II сборник статей под ред. А. С. Полякова, 1920, стр. 229—241.

В дальнейшем отношения между Одоевским и Верстовским выравниваются, но переписка явно идет на убыль. Близкого общения между ними больше не было.

Прослушав уже на склоне жизни «Аскольдову могилу», Одоевский отмечает в дневнике (2 сентября 1865 года): «Как жидка и бесцветна эта музыка после «Ивана Сусанина» — вместо русского характера постоянно genre romance, несмотря на несколько счастливых мотивов» [1]. Тогда же, под впечатлением впервые услышанной в Большом театре последней оперы Верстовского «Громобой», Одоевский склоняется к мысли, что композитор «только в этой опере начал созревать» [2] (запись от 24 октября 1865 года).

Статьи о Верстовском и последующие за ними выступления в печати выдвигают Одоевского на видное место среди московских музыкальных критиков. Его прямое неподкупное мнение, осведомленность в вопросах музыки, а главное верный и широкий взгляд на задачи русских музыкантов привлекают к нему всех крупных деятелей тогдашней музыкальной Москвы.

Сотрудничество в «Вестнике Европы» было кратковременным. С января 1825 года Н. Полевой начал издавать «Московский телеграф», и, по предложению издателя, Одоевский становится деятельным сотрудником и руководителем отдела музыкального фельетона в новом журнале. На протяжении первого полугодия он опубликовал в «Телеграфе» восемь музыкальных статей.

Ближайшим образом связанный с кругом деятелей искусства «грибоедовской Москвы», Одоевский, понятно, не мог миновать встреч с Алябьевым. Они могли встречаться у Бегичева, в доме которого Одоевский сблизился и с Верстовским.

Одоевский ценил в Алябьеве большого, даровитого музыканта. Выдвигая творчество Алябьева и Верстовского, он в то же время понимал, что успешная деятельность русских композиторов, а главное — общественное признание их настанет лишь тогда, когда до конца будет понята необходимость непримиримой и последовательной борьбы с «бессознательным коленопреклонением» перед всем иностранным.

«По старинному пристрастию к иностранцам, — пишет он в «Московском телеграфе» в 1825 году,— эти люди (то есть высшая аристократия.— *Г. Б.*) не могут поверить, что русский может написать такую симфонию, какова напр[имер], симфония гр. Виельгорского; не могут понять, к какому роду музыки относятся кантаты Верстовского; не постигают, что оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер».

Одоевский называет Алябьева «отличным гармонистом», указывая на одну из примечательнейших особенностей его музыкального языка. В статье, посвященной открытию Петровского театра, он выделяет «первый хор г-на Алябьева, прекрасный по изобретению и вместе показывающий большое знание музыки». Позднее, обращаясь к отечественным исполнителям, Одоевский напоминает им об их первейшем долге «быть представителями русской музыки» и призывает пропагандировать произведения Алябьева.

---

[1] «Литературное наследство», № 22—24, стр. 199.
[2] Там же, стр. 201.

Дружба Одоевского с Верстовским и Алябьевым закреплялась их сотрудничеством в театре как авторов музыки к комедиям и водевилям. «На театр, — свидетельствует В. Живокини, — работали музыканты Вилиурский (то есть Мих. Ю. Вельгорский. — *Г. Б.)*, Верстовский, Одоевский, Алябьев»[1]. Эта область деятельности Одоевского совершенно неизвестна[2]. Об одном из выступлений его как театрального композитора сообщает Ксенофонт Полевой: в ноябре 1825 года давали «кажется, переводную пьесу П. Н. Арапова (не помню названия ее), какой-то бенефисный водевиль, к которому несколько нумеров музыки написал князь В. Ф. Одоевский[3]. Этой пьесе рукоплескали отчаянно, явно на зло Писареву[...] Раздраженный Писарев тут же написал куплет и передал его, через своих знакомых, в кресла. Вот этот куплет.

«Скропал А[рапо]в водевиль,
О[доевски]й скропал музыку:
Man kann nicht immer was man will
И пьеса хлопнулась без крику...»[4]

В условиях борьбы литературных группировок начала 1820-х годов остроумный водевильный куплет, оформленный соответствующей музыкой, приобретал сатирическое звучание, иногда даже с социальным оттенком. У нас нет основания утверждать, что подобными качествами обладали во-

---

[1] Василий Живокини. Из моих воспоминаний (II). «Театральные афиши и антракт» от 9 января 1864 г., приложение, стр. 5.

[2] В архиве Одоевского (в ГЦММК) сохранились разрозненные страницы водевильной музыки, быть может—его собственной.

[3] Как сообщали «Московские ведомости» от 18 ноября 1825 г., № 92, «В четверток, 19-го Ноября, представлена будет, в пользу Актера и Актрисы, Г. г. Сабуровых, в первый раз: *Жизнь холостого,* комедия водевиль в 1 действ., соч. Скриба и Дюпена (Le menage d'un garçon), переделанная с Французского на Русские нравы, с новыми вводными сценами, увертюра и несколько номеров музыки соч. К[нязя] О[доевского], в том числе два номера Н. А. М.» (вероятно, Николая Александровича Мельгунова).

[4] Ксенофонт Полевой. Записки о сочинениях Николая Алексеевича Полевого. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 187.

Вас. Живокини приводит другой вариант ходившего по рукам куплета (Пимашка — Пимен Николаевич Арапов):

Скропал Пимашка водевиль,
Одоевский скропал музыку;
Пиэса хлопнулась без крику.
Man kann nicht Alles, was man will!

(«Из моих воспоминаний» (III). «Театральные афиши и антракт» от 19 января 1864 г., 1-е приложение, стр. 4).

Немецкие слова в куплете перефразируют эпиграф на титуле журнала Н. Полевого «Московский телеграф»: «Man kann, was man will — Man will, was man kann...» (т. е.: «Можем все, что хотим, хотим все, что можем...»). Этот странный эпиграф из Оксенштирны давал повод литературным противникам Полевого обвинять его в самохвальстве. Одоевский, сотрудничавший в «Московском телеграфе», был давним антагонистом А. Писарева.

девили с музыкой Одоевского, но то, что автор «Гномов» и «Опыта изящных искусств» в пору «любомудрия» находит для себя возможным сотрудничать в профессиональном театре, да еще на «мало почтенном» амплуа водевильного композитора, свидетельствует о том, что «чистые умственные понятия» Шеллинга не помешали активному участию Одоевского в строительстве национальной культуры. И в дальнейшем Одоевский проявлял интерес к музыке для театра. В 1836 году он аранжировал музыку из оперы «Отелло» Россини для драматического спектакля, поставленного в том же году на Александринской сцене, в бенефис актера Я. Г. Брянского.

Важнейший итог «доглинкинского» периода музыкально-критической деятельности Одоевского — его признание и горячая поддержка Верстовского и Алябьева. С их именами он связывал будущее русской музыки. Сформулировать задачи, выдвигавшиеся перед деятелями русской музыки, Одоевский сумел только в 1830-е годы, когда творческие замыслы Глинки стали для него знаменем борьбы за передовое русское музыкальное искусство. Он первый поднял это знамя и оставался верным ему до конца жизни.

В истории русской музыкальной культуры имена Глинки и Одоевского неотделимы друг от друга. Одоевскому выпало счастье быть не только очевидцем, но и преданнейшим другом и страстным защитником творчества Глинки. Никому из современников не удалось так проницательно и глубоко раскрыть мировое значение глинкинского творчества, как Одоевскому. Не случайно В. Стасов назвал его «одним из ближайших друзей и поклонников Глинки» [1], а в наши дни академик Б. В. Асафьев — «точнейшим и скромнейшим русским музыковедом, как никто познавшим, понявшим и оценившим Глинку» [2].

Время показало, как велика была роль Одоевского в утверждении и популяризации идей основоположника русской классической музыки.

«Чудо малый. Музыкант каких мало» [3],— сказал Одоевский после первых же встреч с Глинкой в 1826 году, вскоре после приезда в Петербург. Одоевский несомненно мог слышать о Глинке и ранее, еще в Москве, от В. Кюхельбекера, бывшего, как известно, гувернером-воспитателем Глинки и преподавателем русского и латинского языков в Благородном пансионе при С.-Петербургском университете, где обучался будущий композитор. Мог Одоевский знать о Глинке и от сверстника его по пансиону С. А. Соболевского, который в 1821 году переехал в Москву, и, конечно, от пансионского приятеля Глинки Н. А. Мельгунова. Люди эти были очень близки Одоевскому в первый московский период его жизни.

После 1826 года нити, связывающие Одоевского с Глинкой, теряются вплоть до осени 1834 года, когда Глинка, после трех с половиной лет, проведенных за границей, вновь водворяется в Петербурге.

---

[1] В. Стасов. Капельмейстер барон Федор Александрович Раль. «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892—1893, стр. 489.

[2] Б. Асафьев (Игорь Глебов), академик. Глинка. Музгиз, 1947, стр. 60.

[3] Письмо к М. Погодину и С. Соболевскому. Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889, кн. II, стр. 67.

Первое упоминание о петербургских музыкальных вечерах Одоевского мы находим в его письме к Верстовскому от 11 декабря 1826 года: «...у меня собираются разные fanatico per la musica и мы гремим на всю улицу». Сопоставляя это высказывание с датированным тем же месяцем письмом Одоевского к М. Погодину и С. Соболевскому, можно предположить, что именно Глинке принадлежало первое место среди «фанатиков музыки», принимавших участие в «горячих» музыкальных собраниях Одоевского.

Дружественные отношения Одоевского и Глинки закрепляются в период создания «Ивана Сусанина».

Вспоминая в «Записках» подробности, связанные с рождением «Ивана Сусанина», Глинка мог многое забыть. Он начал писать свои «Записки» спустя почти два десятилетия после сочинения первой оперы. Но и приводимые им факты показывают, как плодотворны были для него советы Одоевского. К ним Глинка всегда внимательно прислушивался. В период создания «испанских увертюр» Глинка обращается к Одоевскому с просьбой просмотреть партитуру и отметить, не окажется ли в ней «каких-либо неровностей, сиречь прорех...»

Творческие намерения Глинки, как и сложный путь создания патриотической эпопеи Сусанина, освещены Одоевским в письме к В. Стасову. К рассказу Одоевского, сохранившего для нас важнейшие подробности творческой истории оперы, следует относиться с полным доверием.

Гордый близостью и доверием Глинки, Одоевский меньше всего хочет говорить о своем участии в разработке глинкинского плана оперы. Он словно оправдывается перед Стасовым за невольные отклонения в «личную тему»: «Не хотелось мне говорить о себе, — но с тех пор прошло почти четверть столетия, — все сделанное, сказанное, замеченное принадлежит истории, а когда идет дело о таком человеке, как Глинка, — то важна всякая подробность».

В. Стасов верно понял смысл этого письма. «Сообщения князя В. Ф. Одоевского о *первой* мысли и намерении Глинки для его «Сусанина» — являются для нас не только дорогими, интересными и важными, но просто — бесценными. Мы тут узнаем *настоящую*, еще *не тронутую* внешними соприкосновениями, натуру Глинки» [1].

С чувством законной гордости Одоевский признается: «Считаю одною из счастливейших минут в моей жизни, когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык». Эта мысль и сегодня звучит для нас как «художническое прозрение». Вспомним о ведущей роли хорового начала хотя бы в «Борисе Годунове» Мусоргского, где хоры действительно выражают сокровенные думы и чаяния народа, являясь «отдельным драматическим лицом». Убежденность Одоевского в правильности высказанного взгляда подтверждается его позднейшей статьей о «Руслане», где прямо говорится: «...в операх Глинки хор есть *действующее лицо*».

---

[1] В. Стасов. Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского. «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892—1893, стр. 474.

27 ноября/ 9 декабря 1836 года для русской музыки — «день избраннейший всех дней» — первое представление оперы Глинки «Иван Сусанин». Ровно через десять дней — 7 декабря — на страницах «Северной пчелы» появляется «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин». В этой первой по времени и самой значительной по содержанию статье об опере Глинки Одоевский дал блестящую и смелую оценку творческого подвига композитора.

«С оперою Глинки,— возвестил Одоевский,— является то, чего давно ищут и не находят в Европе — *новая стихия в искусстве,* и начинается в его истории новый период: *период русской музыки».*

Пророческие слова о *мировом* значении «Ивана Сусанина» высоко поднимают статью Одоевского как одно из наиболее зрелых проявлений русской классической мысли о музыке. Одоевский становится ближайшим идейным союзником Глинки, наиболее последовательным и влиятельным выразителем передовой русской музыкально-критической мысли.

Величайшим завоеванием глинкинского «Сусанина» Одоевский считает то, что композитор «возвысил народный напев до трагедии». Это не «крылатое» или невзначай оброненное слово, а мысль, полная глубокого значения. Одоевский дважды повторяет ее в статье о «Сусанине» и в дальнейшем возвращается к ней в связи с «Русланом» и операми Серова.

Народный напев стал для Глинки могучим первоисточником творческого вдохновения. Глинка почерпнул в народном напеве не только «законы образования русской мелодии», но и то, что позволило ему в совершенстве передать в музыке русский национальный характер и создать подлинно национальную оперу, в которой сфера народной песенности была впервые переосмыслена в плане симфонизации и драматизации. Иными словами, Глинка создал подлинно русский симфонизм, глубоко и вдохновенно раскрывшийся в его оперной драматургии.

Так дальновидно утверждает Одоевский идейную зрелость и высокое мастерство оперного творчества Глинки, решительно порывающего с господствовавшими до него традициями песенно-водевильной оперы с ее ограниченной трактовкой народа, народных характеров и цитатным по преимуществу подходом к народнопесенной тематике.

Лучше чем кто-либо другой из своих современников Одоевский понимал, что с рождением «Ивана Сусанина» в музыке «настала эпоха настоящего переворота общих мнений». Вот почему он так убежденно и страстно вступил в борьбу с противниками Глинки. Он понимал, что «отечественная героико-трагическая опера» Глинки с ее ярко выраженной народно-патриотической идеей и реалистической трактовкой народных характеров неизбежно *станет фактором дифференциации русского общества* — «этому и быть иначе нельзя...»

Статья Одоевского в «Северной пчеле» вызвала возмущение в реакционном стане. Высший свет, решительно отвергший правдивую и подлинно народную идею оперы, последовательно отверг и статью Одоевского. Испуганный Булгарин прекратил печатание статьи. Издатель «Северной пчелы» имел все основания считать помещение статьи Одоевского в своей газете грубейшим промахом.

Через две недели Одоевский выступил с новой статьей об опере Глин-

ки на страницах «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду». Преодолевая ограниченность своего сословного круга, Одоевский разоблачил высшее общество как непримиримого врага Глинки. Он еще раз уличил аристократию в полнейшем равнодушии к судьбам отечественного искусства. «Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики» — таков вывод Одоевского.

Бившие без промаха слова Одоевского по адресу «высшей публики» вынудили редактора «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» А. Краевского снабдить статью Одоевского тремя репликами, которыми он взял под защиту «высшие круги» общества.

Высоко оценив гениальную музыку оперы «Иван Сусанин», Одоевский не сумел правильно оценить ее либретто. Преувеличив заслугу Розена как либреттиста и восхваляя его вирши, Одоевский, видимо, не понял, что Розен, в угоду правящим кругам, исказил демократический замысел Глинки, и что, не смея противиться монаршей воле, Глинка вынужден был изменить даже название своей героико-патриотической оперы.

Постановка «Ивана Сусанина» на сцене Большого театра Союза ССР в 1939 году возродила гениальное творение Глинки в его подлинно народно-патриотическом значении.

«Руслан» открыл перед Одоевским новые стороны творческого гения Глинки. Содержателен и прозорлив был его отклик на эту оперу, как на новую фазу в художественном развитии Глинки, «вторую отрасль» русской классической национальной оперы.

Восторгаясь вдохновенной партитурой Глинки, Одоевский полагал, что в «Руслане» «самая музыкальная задача, а равно и ее разрешение были выше первой его оперы, несмотря на всю ее высокую художественность»,— так писал он В. Стасову в 1858 году.

Однако общая трактовка жанровых особенностей «Руслана» обнаружила серьезные противоречия эстетических суждений Одоевского. «Особенные условия» фантастической оперы определяются, по мнению Одоевского, отсутствием в ней «обыкновенной драмы». Он полагает, что фантастическая опера, погружающая слушателя «в свой собственный, внутренний таинственный мир», якобы *вынуждает* слушателя «забыть на время всю окружающую действительность». Одоевский не учел того, что фантастический элемент в опере Глинки был по сути дела *фоном*, на котором развертывается реальная жизненная драма, что Глинка, несмотря на несовершенное либретто, обогатил реалистические образы пушкинской поэмы и создал народно-патриотическую драму, увлекающую глубиной и правдивостью своего содержания.

Фраза (в. письме к В. Стасову) о «невероятной неловкости» либретто «Руслана» и желательности его переделки приобрела бы бóльшую убедительность и последовательность, если бы Одоевский правильно оценил качественно новый *тип* оперной драматургии «Руслана», выросшей из самобытнейших и подлинно национальных истоков русского народно-сказочного эпоса. Ведь не случайно именно из «Руслана» вышла могучая и цельная струя не только русской эпической оперы, но и эпического симфонизма, столь вдохновенно и многообразно раскрывшаяся в творчестве композиторов «Новой русской школы».

И все же Одоевский увидел в опере «Руслан и Людмила» величайшее творение отечественного искусства, в котором «сливается память о двух наших народных славах, своебытных, из русской земли выросших, неоспоримых: Пушкине и Глинке».

Одоевский явился организатором «Русского концерта», в котором 15 марта 1850 года впервые прозвучали «Камаринская», «Арагонская хота» и «Воспоминание о Кастилии» (впоследствии переработана и названа «Ночь в Мадриде») Глинки.

Успех концерта, в котором, кроме произведений Глинки, были исполнены также сочинения Даргомыжского и других русских композиторов, окончательно убедил Одоевского в том, что «русская музыка не только может выдержать соперничество со всеми европейскими музыками, но часто и победить их».

Истинно гоголевской проникновенностью и страстной влюбленностью в поэтический мир глинкинских образов дышит каждое слово в описании «Арагонской хоты» и особенно «Камаринской», в которой Одоевского пленила не столько «ее техническая отделка, сколько глубина содержания. В ней вполне отразился русский характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностию, веселостию». Поразительно чутко Одоевский ощутил в симфонизме Глинки живописную, правдивую картину народной жизни и вместе с тем «глубокое психологическое наблюдение».

Национальный элемент, чутко и взволнованно раскрытый Одоевским в описании «Камаринской», как самое яркое выражение творческого гения Глинки, он мыслит не во внешних заимствованиях или подражании народному напеву, а, как замечательно сказано Стасовым, в «совокупности условий разнородных и обширных», в «глубоком психологическом наблюдении» типических свойств народного характера, сливающихся с заветными стремлениями народной жизни.

Одоевский — истолкователь и популяризатор заветов и музыкального наследия Глинки — был для Глинки тем, чем Стасов был впоследствии для деятелей «Могучей кучки». Труды Одоевского о Глинке подготовили почву для замечательных работ Стасова, Серова, Лароша и Асафьева.

В борьбе за Глинку творческая мысль Одоевского возмужала, обрела ясность цели и силу убеждения. Глинка указал Одоевскому путь развития отечественной музыкальной культуры, направил и поощрил его интерес к изучению народной песни и древнерусской музыки. «Эти вопросы, — впоследствии говорил Одоевский, — со многими другими к ним соприкасающимися, возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкою. Гениальный угадывал многое своим чудным музыкальным чутьем; но этого нам обоим было недостаточно; для нашего полного сознания истины недоставало точки опоры» [1].

Для себя лично «точку опоры», как и «сознание истины» Одоевский обрел уже тогда, когда уверился, что в «Иване Сусанине» Глинка первый из русских композиторов «глубоко проник в характер русской мелодии»,

---

[1] К. В. О. К вопросу о древне-русском песнопении. «День» от 28 апреля 1864 года, № 17.

что в операх его, блистательно подтвердивших «существование вообще *народной* музыки», «нет ни одной фразы, которая бы не была родною русскому слуху». Таким образом, уже в 1836 году, в «Письме к любителю музыки...» Одоевский вплотную подходит к пониманию идеи народности.

Мы располагаем почти неопровержимыми доказательствами, что еще *до создания «Ивана Сусанина»* Глинка и Одоевский задумывались над тем «в каких формулах могут быть изображены» отличительные особенности русской народно-музыкальной системы. Эти вопросы,— писал Одоевский в 1867 году,— «может быть и другие, но подобные им, *несколько десятков лет тому назад* (подчеркнуто мною.— *Г. Б.*) задавали себе двое друзей, страстно занимавшихся музыкой не только практически, но и теоретически. «Ученым путем открыть что мы желаем — сказал, наконец, один из них другому — это путь долгий. У тебя есть музыкальное чувство, есть гений; отдайся ему, и ты найдешь чего ищешь». Музыкант послушал совета, послушал потом своего чутья и подарил нас *Иваном Сусаниным.* А друг его,— не назовем его имени, из опасения оскорбить его скромность,— путем теоретически-практического изучения пришел к заключению, что ключ к открытию законов русской музыки вообще заключается в русской и именно исконно-церковной музыке» [1].

Единство взглядов Одоевского и Глинки в оценках западноевропейской музыки (Глюк, Мегюль, Берлиоз, новейшая итальянская опера) и современного исполнительского искусства не было случайным совпадением. Свыше двух десятилетий продолжалась их ничем не омраченная дружба. «Судьба в жизни не раз ставила меня в весьма близкие сношения с замечательнейшими организациями нашего времени»,— писал Одоевский, но среди перечисленных имен Пушкина, Веневитинова, Грибоедова, Жуковского, Лермонтова, Кольцова и других он называет лишь одного музыканта — Глинку.

Когда Одоевский пишет о «музыкальных беседах» с Глинкой, о том, что «гениальный угадывал многое своим чудным музыкальным чутьем», когда в открытом письме к Глинке он, «полный горячих и разнообразных ощущений», говорит, что «Берлиоза поняли в Петербурге», оставляя, однако, душевный обмен мнений «до долгого, долгого разговора перед камином», мы живо ощущаем глубокий смысл дружбы выдающихся современников, в «долгих, долгих разговорах» поверявших друг другу сокровенные думы о дорогом им искусстве. Разговоры эти не могли пройти бесследно. В них несомненно оттачивались и формировались взгляды, устанавливалось единство мнений и действий, вырабатывались эстетические критерии.

Примеров тому не мало. Вспомним хотя бы слова Серова, который, прочитав статью Одоевского о «Руслане» (в «Отечественных записках»), «догадался, что она неизменно написана под влиянием самого *Глинки*». Б. В. Асафьев писал об Одоевском: «Сказанное им всецело совпадает с

---

[1] Внутренние известия. Православное церковное пение и его нотные, крюковые и другие знаки. «Современные известия» от 29 декабря 1867 года, № 27, стр. 106. Указание на принадлежность Одоевскому этой анонимной статьи имеется в его дневнике (запись от 31 декабря 1867 года).

выводами о творческом методе Глинки в результате интонационного изучения его работы»[1].

Единство эстетических воззрений Глинки и Одоевского нашло также свое отражение в проектах совместного издания музыкального органа (см. примеч. на стр. 596—597), в посвященных Глинке теоретической работе «Опыт музыкальной ереси» и задуманной в 1852 году квартетной пьесе «Дон Иванович», разнообразных полифонических опытах, теоретических догадках и т. д.

Историческое значение творческого дела Глинки Одоевский выразил в краткой формуле: «Иван Сусанин» — «зерно, из которого должен развиться целый музыкальный период». Это предвидение полностью оправдалось.

*

Одоевский не оставил специальных статей о Даргомыжском, однако к творчеству автора «Русалки» он неизменно относился с уважением и живейшим сочувствием. Имя Даргомыжского он всегда называет вслед за именем Глинки. В программу «Русского концерта», состоявшегося 15 марта 1850 года, по инициативе Одоевского, наряду с «Камаринской» и испанскими увертюрами были включены впервые тогда исполненные увертюра из анакреонтической оперы «Торжество Вакха» и романс «Тучки небесные» Даргомыжского.

С именем Одоевского связано устройство концерта из произведений Даргомыжского (в пользу Общества посещения бедных) 9 апреля 1853 года, в котором исполнялись отрывки из его опер «Эсмеральда», «Торжество Вакха» и «Русалка», а Полина Виардо впервые пела его романсы. Как вспоминал впоследствии композитор, «блистательный и неожиданный успех этого концерта дал новый толчок моей деятельности и опера «Русалка» была окончена в 1855 году, а в мае 1856 г. поставлена на Театре-цирке (ныне Мариинский театр)».

Воодушевленный успехом, Даргомыжский принялся за окончание оперы, о чем сообщал Одоевскому 3 июля 1853 года: «[...] Покуда вы в Выборге наслаждаетесь сельскими удовольствиями, я здесь тружусь над своею «Русалкою». Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон [...] По силе и возможности я, в «Русалке» своей, работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя вполовину против Михайла Ивановича [Глинки]; очень буду доволен, если и вы, по возвращении вашем, приложите к труду моему печать вашего одобрения [...]».

Одоевский, не колеблясь, одобрил оперу Даргомыжского, обратив особое внимание на глубоко пронизывающий ее «русский дух», иначе говоря, широко претворенную русскую народную музыкальную характеристику.

Большую роль сыграл Одоевский в пропаганде оперного творчества Серова, которого считал выдающимся композитором, прямым наследни-

---

[1] Академик Б. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. Музгиз, М., 1947, стр. 137.

ком Глинки. Одоевский посвятил Серову ряд работ, которые после статей о Глинке бесспорно принадлежат к лучшим образцам его музыкальной публицистики.

Многолетнее общение Одоевского с Серовым обусловливалось близостью их идейно-творческих устремлений. Пожалуй, ни у кого из современников Серова его смелые начинания в области композиции и критики не встречали такого сочувствия и поддержки, как со стороны Одоевского. «Утешительного только и есть, что такие люди *как вы* не повертываетесь спиною к моим стремлениям»,— пишет Серов Одоевскому 20 февраля 1859 года. Тяжело переживая равнодушие и враждебность многих петербургских литераторов к своим публичным лекциям о музыке, Серов замечает в письме к Листу от 2/14 апреля 1859 года: «Один лишь наш несравненный кн. Одоевский удостоивает мои чтения своим присутствием и немного утешает меня после каждого вечера своими идущими от сердца похвалами» [1].

Подобное внимание было, разумеется, дорого Серову, ибо он считал Одоевского «одним из просвещенных музыкантов». Обращаясь к содействию Одоевского, Серов заявляет: «Ваши несколько строк в мою пользу и защиту будут для меня — благодеянием».

В статьях, посвященных Серову, Одоевский выдвигает круг вопросов, которые далеко выходят за пределы темы и свидетельствуют о том, что и в шестидесятые годы Одоевский находился в русле передовых идей эпохи, горячо и убежденно отстаивая насущные интересы русской музыки.

Проблемы народности и неразрывно связанные с ней пути развития русской национальной музыкальной культуры интересно и содержательно трактуются в статьях о Серове, хотя Одоевский подчас и склонен преувеличивать глубину претворения национального элемента в его операх.

«Юдифь», по воспоминанию жены композитора В. С. Серовой, «если я не ошибаюсь, сделала свои первые шаги в Москве именно в салоне В. Ф. Одоевского. Изо всех слушателей он один понял всю суть и все значение этого произведения» [2]. Серов опасался, что его первая опера может дать повод к обвинению композитора в отходе от «столбовой дороги» русской национальной музыки, потому только, что опера написана на библейский сюжет. Предвидя возможность такого толкования [3], Одоевский высказывается против ограниченного понимания национального характера первой оперы композитора. Ни «предмет», ни «место действия» оперы «Юдифь» не смогли заслонить от Одоевского «струю живого русского духа», «русскую музыкальную характеристику», «русское построение музыкальной фразы».

---

[1] «Лист в письмах к нему русских друзей», «Русская музыкальная газета», 1896, июль, столб. 729.

[2] Серовы А. Н. и В. А. Воспоминания В. С. Серовой. Изд. «Шиповник», СПб., 1914, стр. 42.

[3] В «Современной летописи» (1865, № 35, сентябрь) появилась статья К. Ц-ва [князя Цертелева], где утверждалось, что оперу Серова «публика... никак не признает русскою оперой, только за ее русское либретто» (стр. 11). Признав статью Цертелева «глупейшей и невежественной», Одоевский намеревался выступить с возражением.

Небезынтересно сообщение журнала «Русская сцена» (1865, № 1, январь, стр. 126): «Мы очень рады заявить, что в последнее представление оперы Серова «Юдифь», немногочисленная, присутствовавшая в театре публика, сделала весьма шумную овацию композитору, вызвав его много раз после третьего и четвертого актов. Первым, подавшим голос к вызову автора музыки, был известный наш писатель князь В. Ф. Одоевский, глубокий ценитель и знаток музыкального дела, поэтической душе которого близко лежат все интересы русской, родной музыки».

Пропагандируя достижения русской классической музыки, Одоевский понимал общественную роль музыки, призванной служить интересам народа. В этой связи особый интерес приобретает выдвигаемая им в статьях о Серове идея создания народного театра, где бы самые широкие народные массы могли видеть и слышать лучшие произведения отечественных композиторов. Одоевский подчеркивает огромную воспитательную роль театра, как *школы жизни* (см. разговор крестьянина с помещиком по поводу «Грозы» Островского в статье «Услышим ли мы оперу «Юдифь» в Москве?»).

Об этом писал Белинский в 1834 году в «Литературных мечтаниях»: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный русский театр!..» Одоевский подхватил мысль Белинского. Позднее создание народного театра горячо отстаивал и Островский.

Идея патриотического долга и любви к родине, «идея героизма, силы, энергии!», как выразился Мусоргский, правдиво обрисованные человеческие характеры, яркость эпически строгих и вместе с тем величественных массовых сцен, в которых активную роль играет народ, — все это питало уверенность Одоевского в том, что «Юдифь» вправе занять подобающее ей место в репертуаре будущего народного театра.

Следующая опера Серова «Рогнеда», можно сказать, создавалась на глазах у Одоевского и при его ближайшем участии. Он высказывает Серову свои соображения по поводу прослушанных отрывков, дает ему советы, дарит собственные записи с «поисками по части русской мелодии», выступает в печати с разъяснением важного значения новой оперы.

Однако Одоевский не заметил идейных противоречий и недостатков «Рогнеды», преувеличил ее художественное значение, полагая, что после опер Глинки и Даргомыжского «Рогнеда» обозначила «новый период» в истории русской музыки «и подтвердила убеждение в том, к какому разнообразию форм способна родная музыка, и какая великая будущность ее ожидает».

После первого представления «Рогнеды» на сцене Большого театра в Москве 4 декабря 1868 года Одоевский остался не вполне удовлетворен, обнаружив в опере «прорывающийся итальянизм». На разные вопросы со стороны он «отделался» дипломатической фразой «на немецком диалекте: ein grosser Talent lässt sich nicht detailliren» [большой талант не поддается мелочной критике].

Последнюю оперу Серова «Вражья сила» ни Одоевскому, ни автору ее не суждено было увидеть на сцене, хотя значительная часть музыки Одоевскому была известна и произвела на него сильнейшее впечатление. «Нечто неожиданное» по смелости и удаче воплощения замысла произве-

ла на Одоевского попытка композитора включить комический элемент в народные массовые сцены оперы, на широком фоне которых разыгрывается русская драма. Увлекли Одоевского и яркие драматические контрасты оперы: «суровый раскольник, молодка и — *русский разгул*» и в особенности жанровая живописная картина «широкой масленицы».

Прослушав в авторском исполнении первые три акта оперы, Одоевский отметил в дневнике 14 декабря 1868 года: «3-й акт чудесен — здесь действительно русская песня доведена до трагедии». Последние слова, как известно, ранее сказанные Одоевским по поводу «Ивана Сусанина», в данном случае грешат преувеличением. Одоевский понимал несоизмеримость масштабов опер Глинки и Серова, но он верно уловил принципиальное значение «Вражьей силы», как оперы, во многом продолжающей народно-реалистическую традицию Глинки.

Одоевского не шокировала «мужицкая» опера, которую некоторые критики упрекали в разрушительной тенденции и грубости, доходящей «до претящей наготы». «Мужицкое» в опере Серова он воспринял как типическое, глубоко жизненное и художественное выражение ее народности и реализма, о чем убедительно свидетельствуют «Перехваченные письма». Именно к такому пониманию «Вражьей силы» Одоевский был подготовлен острым интересом и длительным изучением народного творчества и в первую очередь русской народной песни. Полагая, однако, что народнопесенная основа «Вражьей силы» коренится в «около петровских временах», Одоевский проявил присущую ему недооценку городского народного мелоса, как известно, глубоко пронизывающего оперу.

С полным сочувствием относился Одоевский к деятельности Серова-критика. Он выступает с поддержкой издания А. и В. Серовых «Музыка и театр», ратует за то, чтобы «подписаться всем вкупе на его журнал». Менее чем за год до кончины Одоевский прочитал статью Серова «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл» (1868) и сразу понял подлинно новаторское значение концепции, выдвинутой русским критиком. Признав мысль Серова «весьма оригинальной и основательной» (дневник, запись от 10 апреля 1868 года), Одоевский тем самым подчеркнул свое расхождение с традиционным истолкованием бетховенского симфонизма, шедшим из консервативных западноевропейских источников. Статья была закончена 13 апреля 1868 года, из чего следует, что Серов познакомил Одоевского с ней в процессе ее написания.

Не все явления русской музыкальной жизни находили у Одоевского подлинное понимание. Его суровые и не всегда обоснованные выпады против Варламова, Кашина, Гурилева свидетельствуют не только об ограниченности и односторонности эстетических критериев, обусловленных исторической обстановкой, взглядами эпохи, среды, музыкальным воспитанием, но и о наличии чисто субъективных вкусов и пристрастий, «благодаря» которым он преувеличивал, например, заслуги Мих. Вельгорского, Л. Маурера, А. Львова, В. Кашперова и других современников.

Одоевский мог заблуждаться в оценке второстепенных талантов, но верность критического взгляда почти никогда не изменяла ему по отношению к подлинно выдающимся дарованиям. Он сразу распознал «огромный талант» Балакирева, ярко выраженную народную реалистическую основу

его творчества. В 1857—1858 годах вышли в свет первые романсы Балакирева, которые привлекают внимание Одоевского прежде всего потому, что в них «проходит русский дух». А. Рубинштейн пишет оперу «Дмитрий Донской» («Куликовская битва») — Одоевский приветствует «нашего даровитого музыканта, вступающего на новое поприще» и с энтузиазмом восклицает: «нашего полку прибыло».

В каждом творческом явлении Одоевский прежде всего стремится разглядеть его основную тенденцию, идейную направленность с точки зрения насущных интересов русского искусства. Это качество, соединенное с даром общительности, привлекало к Одоевскому многочисленных русских музыкантов и особенно молодежь. В его руках перебывало огромное количество партитур и литературных работ, которым были обеспечены внимательное изучение и беспристрастная оценка.

В горячих полемических схватках с противниками русской музыкальной школы Одоевский оставался верен благородным идейным традициям отечественной литературы и критики. В этом смысле показательна одна из самых ранних статей восемнадцатилетнего Одоевского. Объясняя читателю мотивы, побудившие его скрыть свое имя, автор статьи говорит: «...я почитаю спор ученый путем к истине[...] имея же одну истину в предмете, какая нужда до того *кем* писано». Эти слова весьма существенны для понимания всей музыкально-критической деятельности Одоевского.

Менее чем за два месяца до кончины шестидесятипятилетний Одоевский приветствует представителей нового поколения русских композиторов — Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского. В день исполнения симфонической картины «Садко», 4 января 1869 года, он заносит в дневник: «На концерте Музыкального общества «Садко» Корсакова — чудная вещь, полная фантазии, оригинально оркестрованная. Ежели Корсаков не остановится на пути, то будет огромный талант». В конце того же месяца, после первого прослушания «Воеводы» Чайковского на генеральной репетиции в Большом театре, Одоевский приветствует дарование композитора, видя в его опере «задаток огромной будущности» (дневник, запись от 29 января 1869 года).

До последних дней Одоевский продолжал учиться и учил других живому пониманию музыки, и ничто не могло омрачить его веры в могучие творческие силы русского народа, выдвигавшего из своей среды все новые и яркие таланты.

«Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев?»

Проблема народности и неразрывно связанная с ней проблема национального музыкального языка впервые во весь рост встала перед Одоевским в «Иване Сусанине». Исходные положения, намеченные в «Письме к любителю музыки», получили развитие в дальнейших статьях о русской музыке. Глинка и его творчество, а затем и творчество его последователей выдвинули перед Одоевским задачу первостепенной важности: осмыслить и обобщить основные закономерности русской народной музыки, ее стилистические особенности и тенденции развития.

Внимательно следивший за развитием отечественной науки, литературы, искусств и критики, Одоевский к осуществлению этой большой задачи сумел подойти только в последние годы жизни.

Одоевский утверждал, что главным достоинством художественного произведения является его народность и правдивость. Этот критерий заметно выступает в его оценках творчества Пушкина, Гоголя и Глинки. «*Народность* — великое слово; оно так же сладко отдается в душе человека, как слова: семья, мать, дети, родные» [1].

Борьба, разгоревшаяся вокруг «Ивана Сусанина», по сути дела была столкновением двух противостоящих общественных лагерей, двух эстетических систем — демократической и дворянско-крепостнической. Одоевский безоговорочно стал на сторону первой и выступил как обличитель «благородной черни» (его слова).

В то время, как наиболее квалифицированный и влиятельный в 1830—1840-е годы музыкальный критик Д. Ю. Струйский утверждал, что «из всех искусств музыка менее всего нуждается в народности, — по существу своему она есть общий язык человечества, и у нее есть *своя форма*, которая менее всего зависит от современного века» [2], и упрекал Глинку в «*материально* понятой» народности, утверждая притом, что «не должно считать песню музыкальной представительницею нравственной *физиономии народа*» [3], демократическое понимание Одоевским народности «Ивана Сусанина» было большим шагом вперед.

Линия борьбы Одоевского с дворянской эстетикой, хотя и не всегда прямая, бескомпромиссная и последовательная, проходит через всю его творческую деятельность. В оценке явлений русской музыкальной жизни «народность» для Одоевского — высший критерий, а народная песня — «основа основ», вне связи с которой не мыслимы истинно великие творения музыки.

Исходя из убеждения, что «художественный элемент — важное дело в общественном устройстве, во всех смыслах, даже в нравственном, даже в политическом, ибо все связано в мире», Одоевский призывает русских музыкальных деятелей к собиранию и изучению сокровищ народной музыки, первый подавая в этом отношении пример.

В народном творчестве Одоевский видел источник развития и обогащения творческой фантазии русских композиторов, важнейшее условие их роста как *народных* художников. Он призывает к демократизации музыкального языка на основе сближения и взаимообогащения музыки «ученой» и «простонародной».

Одоевский пишет в последние годы жизни: «Не забудем, что нигде так явственно не выражается характер народа, как в его музыке... Развить свое народное музыкальное отличие, провести его со всеми его оттенками

---

[1] РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 34, л. 169.

[2] Д. Ю. Струйский [Трилунный]. Несколько слов о народности в музыке. «Литературная газета» от 8 февраля 1842 года, № 6.

[3] Анонимная статья Д. Струйского «Жизнь за царя, оригин. опера в четырех действиях...» «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» от 30 октября 1837 года, № 44.

и условиями в художественное произведение — есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово».

Но подняться до глубочайшего понимания народного творчества или, как выразился Одоевский, «продышать народною фантазиею» — удел немногих, истинно великих талантов. Такими талантами для него были Пушкин в литературе и Глинка в музыке — «без сомнения народные художники; огромная начитанность в Пушкине, глубокое знание музыкальной техники в Глинке, нисколько не повредили их народной своебытности». В данной характеристике, подчеркивающей органическое слияние индивидуальности и мастерства художника с поэтическим языком народа, один из исходных пунктов поставленной Одоевским проблемы народности.

Глубоко убежденный, что произведения народного творчества «должны привлекать наше сочувствие не только в историческом, но и в эстетическом смысле», Одоевский не мог мириться с пренебрежительным отношением к судьбам отечественной музыки. Не раз выступал он против великосветской черни, видевшей в музыке «не более как забавное препровождение времени — почти то же, что объезжать рысаков».

Общественная, идейно-воспитательная роль музыки для Одоевского не подлежит сомнению — «это один из общественных термометров». В статье «Недовольно» он призывает деятелей русской культуры «оставить космополитическую сферу и приложить нашу мысль к тому, что нам ближе, к дорогой нам всем России».

Большой интерес с точки зрения понимания Одоевским народности представляют упоминавшиеся уже «Перехваченные письма». Ярый народоненавистник Фамусов пишет княгине Марье Алексевне: «...выдумали какое-то слово: *народность*. Что оно такое значит и не поймешь; по-нашему, по-старинному известно, что такое называется народом: мужичье, — и больше ничего. Вот об нем-то и вся забота. Необходим де, говорят, народный, т. е. мужицкий театр! Да кто же из порядочных людей туда поедет? да и на что мужику театр!»

В рукописном фрагменте, озаглавленном «Опыт безыменной поэмы», Одоевский поднимает значение так называемых «удалых», «молодецких» народных песен, отражающих протест, вольнолюбивые стремления и достоинство русского народа. «Этот особенный характер,— указывает он,— отражается во всех русских сказках, песнях и составляет характерную черту нашей народной поэзии». Отношение Одоевского к «удалым песням» сближает его взгляды в вопросе о народном поэтическом творчестве со взглядами Белинского и декабристов.

Неприемлема для Одоевского была охранительная теория «официальной народности», идеализировавшая косные, отмирающие пережитки «праотеческого» быта, национальную отсталость «сермяжной» Руси. Он обращается к славянофилам: «Толкующие о народности предполагают, что как народ был за тысячу лет, так всегда и будет...»[1] «*Народность* великое слово, но смысл которого будучи преувеличен может довести до бессмыслицы, т. е. до рабского, слепого повторения того, что делали

[1] РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 34, л. 32.

предки, не потому, что то делалось разумно, а потому, что они именно так делали»[1].

Одоевский неоднократно пытается определить конкретные формы проявления народности в музыкальном произведении. Не отступая от понимания народности, данного передовой русской литературой, он исходит прежде всего из того, насколько глубоко композитор отразил типические свойства народного характера, заветные стремления и думы своего народа. Он доказывает, что народность определяется не только фактом заимствования композитором национальных мелодий или «перепевом» бытующих интонаций, а яркими мелодическими образами, органически впитавшими в себя все богатство и своеобразие народной песенности. В противном случае получится не высокохудожественное произведение, а «ремесленное сколачивание взятого напрокат материала». В статье «Русская и так называемая общая музыка» Одоевский доказывает, что «существование или не существование в музыкальном сочинении подлинного народного напева есть дело чистой случайности, или фантазии композитора» и приходит к выводу: «Дело не в том, чтобы перенести в какое-либо сочинение народный напев, а нечто гораздо труднейшее: перенося, или не перенося его, *воспроизвести в себе тот процесс, посредством которого с незапамятных времен творилось русское народное пение* — сочинителями безыменными» (подчеркнуто автором).

Сама по себе эта мысль была не нова. Но никто до Одоевского не обосновывал ее столь широко и последовательно как важнейшее условие развития национальной музыкальной школы. Глинке, по убеждению Одоевского, не для чего было ограничивать себя цитированием народных напевов для утверждения национального начала в своем творчестве. Позиция Глинки определялась более глубокими эстетическими критериями. Вдохновляясь национальным своеобразием народного напева, он перенес его в высшую сферу творчества, обогатил истинным пониманием народной жизни, своеобразия национального характера. Поэтому Глинка и сумел полнее, глубже и многостороннее, чем все его современники и предшественники, воплотить в своем творчестве типические черты народного музыкального мышления.

Верное понимание народности помогло Одоевскому раскрыть национальное содержание и историческую роль творчества Глинки и его выдающихся последователей, «действительно развивших наш народный художественный и вообще музыкальный элемент».

«Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев?» — вот вопрос, который Одоевский не раз задавал себе как музыкант и исследователь, пытаясь «определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение». Задача отечественных исследователей, формулирует он, состоит в том, чтобы всесторонне показать, «какие технические признаки отличают старинный русский напев от западных, или хотя и русских, но закрадных? Вопрос доныне еще не разработанный...»

Теоретическое обоснование особенностей русской народной песни под-

---

[1] Там же, оп. 1, пер. № 89, л. 765.

вело прочный фундамент под музыкально-эстетические взгляды Одоевского, вооружило его ясным пониманием задач, стоявших перед деятелями русской музыкальной культуры. Исходя из признания глубочайшей самобытности русской народно-музыкальной системы, Одоевский призывает русских музыкантов собирать и записывать песни «как они слышатся в голосе и слухе народа», сохраняя в неприкосновенности все мелодические, ладо-гармонические и конструктивные особенности песни, отмечая местные варианты и решительно изгоняя приспособления под чуждые иноземные нормы.

Одоевский неоднократно указывает на исключительное своеобразие, «своевольность» и вместе с тем «гармоничность» русского народного напева, понимая под всем этим строгую закономерность и внутреннюю согласованность составляющих его элементов. Именно поэтому самобытный народный напев решительно не укладывается ни в «Прокрустово ложе симметричного ритма», ни в гармонические нормы, свойственные преимущественно западноевропейской музыке.

«Художественное воспроизведение нашей исконной мелодии» («со всеми так называемыми ее погрешностями в западном смысле») Одоевский считает неотделимым от всестороннего овладения богатством русских народных ладов (гласов и погласиц) и изобретения напевов в том или другом гласе. В данной связи выдвигается важность соблюдения «гармонизации, свойственной каждому из гласов», «господства диатонизма и допущения хроматизма лишь в сопровождающих партиях, в виде исключения, насколько это окажется нужным для какого-либо драматического движения». Следуя этим путем, русские композиторы придут к овладению высшей задачей — «*художественному воспроизведению*» народных ладов, важнейшим условием которого является «*драматическое сопоставление* характера одного гласа характеру другого». Нам думается, что в данной статье («Русская и так называемая общая музыка») Одоевский намечает принципы русского симфонического стиля.

Так формулируются Одоевским основные требования, предъявляемые не только к собирателям и гармонизаторам народных мелодий, но и композиторам, использующим эти мелодии в своем творчестве.

Одоевский был убежден, что, развивая народные начала, русские музыканты станут во главе движения, обновляющего музыкальное искусство и пролагающего новые пути его развития.

В горячих выступлениях против исказителей самобытной основы русского народного напева Одоевский допускал подчас излишний ригоризм, преувеличения и недооценки, однако генеральная линия была им намечена правильно. Не следует проводить знак равенства между теоретическими положениями Одоевского в вопросе изучения русской народной музыки и методами их аргументации. В условиях острых полемических столкновений он нередко многое преувеличивал, либо упрощал для того, чтобы еще резче подчеркнуть принципиальное расхождение, четче провести линию размежевания.

Конечно, Одоевский был неправ, утверждая, что самобытные черты «собственно русской музыки» выражены лишь в песнях допетровской Руси. Подобный взгляд вытекал из свойственной Одоевскому романти-

ческой идеализации песен феодальной эпохи, из любования старинными формами крестьянской (преимущественно календарно-обрядовой) песни. Но коль скоро речь шла о том, чтобы пробудить общественный интерес к русской народной песне в ее действительно наиболее самобытных, не искаженных формах, нельзя было, разумеется, игнорировать древнейшие слои народной песни, поскольку в них народнопесенная традиция сохранилась во всей своей чистоте. Ошибка Одоевского состояла в том, что он иногда противопоставлял древние слои народной песенности позднейшей, в особенности современной народной музыке, якобы отходившей, по его мнению, от «исконной» национальной сущности.

С наибольшей очевидностью отход от национальной традиции сказался, по мнению Одоевского, в так называемой им «боковой линии» русской народнопесенной культуры. К последней он относит бытовые «обиходные» жанры, порожденные городским, усадебно-поместным, посадским, пригородным укладом жизни. С особенной враждебностью относится он к песне романсного типа с инструментальным сопровождением, получившей распространение в городском быту в первые десятилетия века. Но враждебность эта обусловливалась не столько бытовым содержанием песни, сколько ее музыкальными особенностями и прежде всего подчеркнуто гомофонным складом. Ярким выразителем городской песенной лирики был Варламов, чья музыка вызывала резко отрицательное отношение Одоевского. Песенное творчество Варламова, по убеждению Одоевского, являло собой типичный образец «мнимо русской музыки».

Однако ни ошибочные взгляды Одоевского, ни его полемически-пристрастные выступления против варламовского направления не должны заслонить той исторически важной борьбы, которую он последовательно вел против всех, кто пытался навязать русской (крестьянской) песне чуждые ей стилистические нормы, в частности, гомофонного стиля, надрывность, подчеркнутую чувствительность.

Отстаивая необходимость тщательного изучения первоистоков и традиционно-самобытных форм народного песнопения, Одоевский трезво отдает себе отчет в том, что «*боковое движение*» в развитии русской народной музыки есть *факт,* хотя и «прискорбный», но реально существующий в «живом организме общества», и с этим необходимо считаться. Даже тогда, когда Одоевский пытается утешить себя надеждой на «восстановление» нашей самобытной народной музыки, эту надежду он связывает с тем, что «искажение нашего народного пения[...] еще не получило у нас повсюдного права гражданства».

Было бы неверно видеть в последних словах чисто «охранительную» тенденцию[1] и не замечать борьбы Одоевского с традиционным нигилизмом к русской народной музыке, пренебрежением и равнодушием к ее пропаганде.

---

[1] Истинные охранители твердо держались убеждения, что «золотой век» русской народной песни миновал навсегда и никому не возродить умирающего медленной смертью народного творчества. Необходимо поэтому сберечь немногое уцелевшее. Одоевский же, напротив, считал, что русская народная песня живет и будет жить, пока живет народ и нет таких сил, которые могли бы обречь песню на вымирание.

Засилье второсортной итальянской музыки, против которого гневно ополчался Одоевский (как и многие его современники), оказывало пагубное влияние на развитие русской музыки, угрожало самобытности народного напева, его «здоровому, строгому музыкальному элементу».

Как же Одоевский представлял себе дальнейший процесс развития русской народной музыки? Считал ли он крестьянскую песенную традицию незыблемой «священной реликвией», которую необходимо всемерно охранять от вторжения в нее современных влияний? Трезвый ум подсказывал Одоевскому ошибочность подобного взгляда. Защищая «исконную» песенную традицию, он тем не менее понимал, что «старинный грунт» русского народного песнопения хотя и остается незыблемым, но непрестанно подвергается «сторонним» влияниям. Народ перенимает их со строгим отбором и творчески переосмысливает в соответствии со своими эстетическими нормами. В таком именно плане Одоевский высказывался в последние годы. В статье «Русская и так называемая общая музыка» (1867) он говорит о том, как народ, перенимая ту или иную «заморскую песню», обязательно переделывает ее «на свой лад», вносит исправления, «по своему постоянству» заслуживающие специального исследования, ибо «указывают на какую-то весьма прочную теорию, не высказанную еще словами, но положительно применяемую народом к делу».

Антиварламовские выпады Одоевского вовсе не означали протеста против нового подхода к русской народной песне[1]. Они были направлены против чувствительности, банальных штампов, шедших от эпигонов сентиментального романсного стиля, заполонивших третьесортной продукцией музыкальный рынок. И поскольку Варламов являлся самым популярным и талантливым представителем этого направления, Одоевский с наибольшей страстностью обрушивался именно на него, стремясь «развенчать кумира». Аналогичный тактический ход избрал он в борьбе с «итальянщиной», сосредоточив основную тяжесть удара на Россини и Верди, хотя первый из них, по словам Одоевского, «имеет талант неотъемлемый».

Положительно оценивая демократическую направленность и национальную основу в творчестве Глинки, Даргомыжского, Верстовского, Алябьева, Серова и других, Одоевский никогда, однако, не пытался выискивать у них «ложнорусские» влияния или осуждать элементы бытовой музыки, безусловно имевшиеся в их сочинениях. Одоевский, не колеблясь, признает «русское настроение» и в «итальянской канцонетте» Глинки и во «французском романсе» Даргомыжского, тогда как в русских романсах Варламова он усматривает искажение национального характера.

Отрицательное отношение Одоевского к «варламовщине», разделявшееся также Серовым, Стасовым и Чайковским, обусловливалось в конечном итоге не столько личными пристрастиями и вкусами, сколько сложными историческими условиями, в которых протекала борьба за русскую национальную музыкальную школу, за торжество ее идейно-эстетических принципов.

---

[1] То, что Одоевский приветствовал сборник «Сорок русских народных песен» Балакирева и назвал его «замечательным», убедительно подтверждает это.

Теоретическая концепция Одоевского выглядела бы неполно, если бы мы обошли его рукописный фрагмент под названием «Опыт музыкальной ереси». Проблема, затронутая в нем, серьезно волновала в ту пору умы передовых русских музыкантов, ибо имела важное не только теоретическое, но и практическое значение для русской музыки.

Вопрос шел о том, как сочетать и развивать исторически сложившиеся закономерности русского национального музыкального стиля с некоторыми общеевропейскими гармоническими нормами. Творческий опыт Глинки и его последователей воочию показал, в каком направлении должна развиваться русская национальная музыкальная школа. Убежденный, что «зародыш будущего развития русской музыки» таится прежде всего в своеобразии русских ладов, Одоевский стремится привлечь внимание отечественных музыкантов к вопросам русской гармонии, твердо веря, что «элементы русской музыки, развитые и наукой и талантом, пойдут немножко далее западных элементов, уже заключивших свой круг, из коего стремятся вырваться передовые люди нашего времени — Лист, Вагнер, Берлиоз» [1].

Он выступает против гегемонии септаккорда, точнее — против гипертрофии гармонического четырехголосия и доминантности, отвергая принятые на веру догматы функциональной гармонии, обезличивающей национальную характерность русских народных ладов.

В том же смысле высказывался и Глинка, возражавший против «*излишнего употребления доминант-септим аккорда в первой его позиции*» [2] (подчеркнуто мною.—*Г. Б.*). Позднее и Чайковский говорил о коробившем его национальное музыкальное чувство «*доминантсептаккорде в положении септимы,* которым у нас до крайности злоупотребляют» [3].

В основе этих взглядов лежит справедливая мысль, что мажоро-минорная система с ее вводнотонностью нивелирует своеобразие русских народных ладов и вместе с тем самобытность русской музыки.

Одоевский выступает против догматизма в теории музыки, призывая извлекать ее законы «в смелых, беспощадных выводах из положительных наблюдений над природою, и в них самих открывать истину, а не в том, что сказал о них другой или третий». Но в то же время он возражает против классификации аккордов.

Об интересе Одоевского к народному музыкальному творчеству можно судить по его библиотеке: на протяжении многих лет он тщательно собирал сборники народных песен — русских, украинских, польских, чешских, немецких, финских, шведских, шотландских. На многих — следы его пометок. Но Одоевский не ограничивался изучением песен по печатным сборникам. В его нотных тетрадях имеются собственноручные записи русских песен с голоса народных певцов — крестьян, мастеровых. Ряд песен он записал от И. Молчанова, А. Островского, И. Горбунова, В. Даля, П. Бессонова, А. Гатцука, Н. Рубинштейна, В. Кашперова. В его

---

[1] Черновые заметки об элементах русской музыки. РО ГЦММК, арх. 0, № 185.

[2] М. И. Глинка. Записки. Литературное наследие, том 1, Л.—М., 1952, стр. 230.

[3] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 6 июля 1880 года.

нотных записях встречаются также песни украинские, литовские, чеченские, киргизские, чешские, вендские (нижнелужицкие), сербские, вепские, финские и др., записи уличных выкриков, гармонизации и полифонические обработки русских песен, оригинальные сочинения на темы русских песен (например, «Petite sonate russe pour piano et violon», 1855). В последние годы он мечтает об антологическом цикле, который вобрал бы в себя наиболее полно богатство и жанровое разнообразие русской народной песни. Большой интерес представляет опыт обучения музыкальной грамоте на основе популярных народных песен («Ты пойди, моя коровушка, домой», «Ехал казак за Дунай», «Камаринская» — см. публикуемую в томе «Музыкальную азбуку»). Изучение рукописного наследия Одоевского в области народного музыкального творчества — тема специального исследования.

Одоевский полагал, что древние музыкальные напевы, как «мирские», так и культовые, при всем их различии, обладают сходными чертами. И те и другие сложились на одной *общенациональной* основе, истоки которой уходят в далекую древность. Как исследователь памятников древнерусской музыки Одоевский пользовался большим авторитетом. Серов считал его «испытаннейшим знатоком этого дела», Ларош — «благородным энтузиастом и ученым знатоком, высказавшим весьма оригинальный, цельный и выработанный взгляд на этот предмет» [1]. Многие труды Одоевского о древнерусской музыке сохраняют лишь историческое значение, несмотря на отдельные проницательные догадки.

Мысли Одоевского о народности и особенностях народномузыкальной системы послужили толчком для дальнейшего развития отечественной музыкальной науки и подготовили почву для трудов Серова, Стасова, Лароша и других. Н. Кашкин справедливо назвал Одоевского «первым музыкальным теоретиком, точно определившим признаки, отличающие подлинно старинные русские мелодии от измененных и поддельных, чем он положил твердый фундамент всем дальнейшим исследованиям в этой области» [2]. Эта заслуга закрепляет за Одоевским приоритет в научной разработке русского народного песнетворчества.

Множество тонких наблюдений найдет читатель на страницах работ Одоевского, посвященных великим западным мастерам.

«Не нас упрекнут в неуважении к великим музыкальным деятелям Запада. Мы благоговеем пред именами Себастиана Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Бетховена, мы изучали их бессмертные творения, как филологи изучают Гомера и Виргилия» [3],— так писал Одоевский на склоне своей жизни.

В «Русских ночах» Одоевский с увлечением говорит о «восторженных созвучиях Генделя и Моцарта». Немеркнущим светом сияют для него

[1] Г. Ларош. «Русская музыкальная литература. Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения). Из уроков, читанных в консерватории... Дим. Разумовским...» «Русский вестник», 1869, том 83, октябрь, стр. 773, 783.

[2] Н. Кашкин. «Еще о кн. В. Ф. Одоевском». «Московские ведомости» от 3 августа 1903 г., № 211.

[3] Материалы по вопросам древнерусского песнопения. РО ГЦММК, арх. 0, том $\frac{X}{233\text{—}279}$, стр. 83.

творения великих классиков, тогда как музыка «новоявленных кумиров» недолговечна; она проходит мимо жизни, «а между тем, живет старый Бах! живет дивный Моцарт!.. Благоговение к великим художникам не прекращается; попрежнему их музыка приводит в восторг, по их музыке учатся, их творения разрабатываются учеными комментаторами».

Одоевский остро ненавидел музыку мелкую по мыслям, изнеженную, сентиментальную. Музыка должна «потрясать душу и возвышать ее» — таков вывод Одоевского, проявляющего непримиримость к жанрам бытовой, развлекательной музыки и даже формам лирической танцевальной миниатюры.

Эти требования, усвоенные еще в годы юности, несомненно, вдохновлялись декабристской литературно-эстетической программой. Вспомним вызвавшую бурные споры статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», опубликованную во второй части «Мнемозины». Кюхельбекер выступает в защиту «высокой» одической поэзии, против изнеженной, тематически измельчавшей сентиментальной лирики, в которой исчезли пафос звучания, энергия мысли, «важность» содержания. «Высокая» одическая поэзия была для Кюхельбекера воплощением больших гражданских чувств «любви к отечеству» и к «истине». Одоевский распространил положения Кюхельбекера на область музыкальных явлений.

С молодых лет Одоевский сделался страстным поклонником творчества Иоганна Себастиана Баха. С творчеством его он познакомился еще в Университетском благородном пансионе. С этого времени он постоянно изучал сочинения Баха и отлично их знал. В ту пору, то есть в 1820-е годы, имя и творчество Баха на западе были преданы почти полному забвению. Впервые исполненные в 1829 году Мендельсоном «Страсти по Матфею» положили начало возрождению Баха.

Восторженное отношение к величайшему немецкому композитору Одоевский с большой поэтической силой запечатлел в известной новелле «Себастиян Бах» (1835). Новелла носит ярко выраженный романтический характер. Излюбленные Одоевским «параболические» формы, иносказания, интуитивные домыслы, несомненно, ограничивали его творческую мысль. И все же за привычной для него формой литературного стиля нельзя не ощутить глубоко правдивой и высокохудожественной идеи произведения. Недаром новелла была сочувственно встречена Белинским и Герценом.

Одоевский поставил перед собой трудную задачу — раскрыть внутренний мир великого музыканта, до одержимости преданного делу, «которого важность немногие понимают». Все свои помыслы Бах безраздельно отдал творчеству и совершенствованию мастерства. Вдохновение Баха, по образному выражению Одоевского, «во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения». Таким, по убеждению Одоевского, и должен быть подлинный художник, прокладывающий новые пути в искусстве.

В живых созданиях баховского творчества Одоевского волнует могучее дыхание жизни, глубина и сила чувств. Эти черты в творчестве композитора не могли быть поняты лишь теми, кто желал видеть в музы-

ке «забаву праздности, приманку тщеславия». Для них «музыка Баха кажется холодною, безжизненною».

Созданный Одоевским образ Баха во многом далек от действительного портрета композитора, и автор не скрывает этого от читателя. Трагедия великого композитора, принесшего в жертву своему искусству самую жизнь, со всеми ее радостями и печалями, сосредоточившего все эмоции своего сердца на постижении «великих тайн» музыки, раскрыта Одоевским с большой художественной силой и убедительностью, хотя и представляет плод вольного вымысла автора.

В новелле раскрывается взгляд Одоевского на место художника в жизни. Как бы ни был велик художник, сколь широко ни простиралась бы его преданность искусству, — жизнь неминуемо мстит ему, если он проходит мимо нее. Этот тезис автор формулирует словами, во многом оправдывающими романтическую направленность новеллы: «Я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла».

Одоевский утверждает «священное» право художника на свободу творчества, на его независимость. Не затушевывая ошибочности этого взгляда, как и слабых сторон романтизма Одоевского, нельзя не признать, что в условиях свирепого николаевского режима защита права на свободу творчества была моментом прогрессивным.

В образе люнебургского органного мастера Иоганна Албрехта — смелого, пытливого, всю свою жизнь ищущего человека — в какой-то мере воплощен автопортрет самого Одоевского. Албрехт — неисправимый мечтатель, фантазер, энтузиаст и экспериментатор, вызывающий насмешки филистеров. Это тонкая и глубокая натура, и не случайно Бах страстно привязался к нему. Именно Албрехт первый предвещает юному Себастиану великую будущность: «Ты не ремесленник... Ты музыкант, Себастиян!.. ты определен на это высокое звание».

Новелла Одоевского бесспорно сыграла положительную роль в привлечении интереса русского общества к творчеству Баха. Всесторонне изучая наследие великого композитора, Одоевский неоднократно указывал на полифоническое искусство Баха как на высочайший образец вдохновенного мастерства. Живо и чутко воспринимал он реалистическую природу баховской полифонии, ее внутреннюю динамику и логически образное развертывание мысли.

Интерес к полифонии, свойственный передовым деятелям русской музыки, во многом обусловливался полифонно-подголосочной природой русской народной песни. Не раз подчеркивал Одоевский важнейшее значение полифонических жанров и в особенности фуги, сыгравшей большую роль в истории западноевропейской музыки. «Фуга, как предмет изучения, значит для музыки то же, что и гимнастика для здоровья человека», — замечает он на полях книги Эмиля Шеве «Элементарный метод гармонии» (стр. 41)[1]. Для Одоевского фуга — одно из могущественных средств развития композиторской техники, но он решительно возражает против превращения ее в объект для чисто механических операций.

---

[1] РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 92, л. 295.

«...от того несносны некоторые фуги. — Она должна создаваться вдохновенно, как всякая другая музыка; мелодия должна сознательно производить соответственный голос, естественно сливаться с третьим и пополняться четвертым. Так сочинял С. Бах» [1].

Глубоко взволновали Одоевского классически строгие образы глюковской «Армиды». Сильное впечатление, произведенное на него этой оперой в 1857 году в Веймаре, вызвало восторженные строки в дневнике: «Армида! Армида Глука! — первая опера Глука, которую слышу в моей жизни. Что за дивная вещь. Что за эффекты со столь простыми средствами [...], что за чувство, что за сила в 3-м акте; понимаю письмо Глинки ко мне, состоявшее из 3-х слов: «Слышал Армиду — довольно!»[...] Дирижировал Лист — и чудно. Он почти не дирижирует — ибо оркестр превосходный — но лишь означает входы разных движений, — и управляет лишь речитативами[...]» Далее он вновь возвращается к нахлынувшим на него впечатлениям: «Глук! Глук! так он весь и слышится у меня в ушах. Что за недоноски пред ним все нынешние оперы...» [2]

Дважды Одоевский обращается к Гайдну, в связи с его ораториями «Времена года» и «Сотворение мира», и в обоих случаях подчеркивает художественную ценность и исторически прогрессивную роль его творчества. Свежесть творческой фантазии, полнота жизневосприятия, «строгое гайдновское единство» [3], непосредственно вылившиеся в инструментальных сочинениях композитора,— вот что главным образом останавливает внимание Одоевского в творчестве «вдохновенного старца», хотя он и непрочь добродушно поиронизировать по поводу некоторых особенностей музыкальной изобразительности у Гайдна.

Отношение Одоевского к Моцарту с наибольшей силой проявилось в глубочайшем почитании «Дон Жуана», «которому до сих пор еще нет подобного в мире», как заявляет Одоевский еще в 1825 году. Впоследствии, утверждая историческое значение оперного творчества Глинки, положившего «начало новой эпохи в музыке», Одоевский находит возможным сравнивать «Ивана Сусанина» и «Руслана» с одним только «Дон Жуаном», из которого «развился целый музыкальный период» в мировой истории искусства. Справедливо возмущаясь ничем не оправданными вольностями и небрежностью исполнителей, искажающих гениальную партитуру «Дон Жуана», Одоевский усматривает в том отрицательное влияние новейшей итальянской музыки. Эта музыка, говорит он, «пишется нарочно так, чтобы могли украшать ее по произволу, но у Моцарта каждая нота необходима».

Исключительный интерес представляет статья «Лагруа в роли Донны Анны», в которой Одоевский дает новую и убедительную трактовку драматургии оперы, в частности образа Донны Анны.

В глубокой и психологически чуткой характеристике соль-минорного

---

1 РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 92, л. 295.

2 «Путевые записки 1857 года» (запись от 4/16 февраля). РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 47, л. 72—73.

3 Глинку также привлекала в гайдновской музыке «благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем ненарушимая соразмерность целого и частей» («Заметки об инструментовке». «Литературное наследие», том 1, Л.—М., 1952, стр. 349).

квинтета Одоевский проявил свое понимание одной из наиболее значительных страниц инструментального творчества Моцарта, выдвинув на первый план его образную, эмоциональную сущность.

В полемике между «моцартистами» и «россинистами», разгоревшейся в России в середине 1820-х годов, Одоевский безоговорочно становится на сторону первых, уже тогда намечая для себя основную линию поддержки и пропаганды моцартовско-бетховенского направления.

С молодых лет Одоевский преклонялся перед Бетховеном. Бетховен для Одоевского — великий творческий характер. Он — знамя борьбы человечества в его благородных стремлениях к свободе и счастью, символ движения вперед. Таким всегда воспринимали Бетховена передовые русские люди, начиная с декабристов. Героические и свободолюбивые образы бетховенского творчества вдохновляли лучших людей века глубочайшей верой в светлое будущее, звали их «через борьбу к победе». Одоевский, быть может, лучше других знал сочинения Бетховена, глубже и всестороннее их изучал, но главные стимулы к этому он черпал в горячей идейной атмосфере декабризма, оказавшей на него неизмеримо большее влияние, нежели это принято думать.

В этой связи нельзя не напомнить о возникшем у Одоевского в 1825 году замысле большого романа о Джордано Бруно. Мужественный образ великого борца за науку, погибшего на костре инквизиции, не мог не связываться в сознании Одоевского с современной ему русской действительностью. Еще более знаменательно, что он не оставляет своего замысла после разгрома декабристов. Страницы незаконченного романа рисуют непоколебимость Бруно в остром столкновении с враждебной средой и даже родными и близкими, убеждающими его отречься от своих убеждений.

Мы далеки от намерения проводить аналогию между Джордано Бруно и Бетховеном, но нельзя обойти молчанием тот факт, что внимание молодого Одоевского привлекают люди морально стойкие и непримиримые.

Как выясняется из неопубликованных строк письма к М. П. Погодину (см. примеч. на стр. 646), мысль о литературном произведении, посвященном Бетховену, родилась у Одоевского в 1827 году (письмо датировано 29 апреля, то есть спустя месяц и три дня после смерти композитора). Естественно предположить, что это был замысел будущей новеллы «Последний квартет Бетховена», увидевшей свет через три года.

«Последний квартет Бетховена», не в меньшей степени чем «Себастиян Бах», носит на себе печать свободной романтической фантазии, почти без опоры на факты. Да Одоевскому и не на что было опереться, ибо в ту пору не было еще ни одного значительного биографического труда о Бетховене, если не считать имевших широкое хождение полуанекдотических и полулегендарных измышлений. Тем большее значение приобретает новелла русского писателя — первая в мировой «бетховениане» попытка истолкования творческой личности гениального композитора.

Романтическое неистовство гениального «безумца», духовное одиночество никем не понимаемого художника, дерзновенные порывы стихийной необузданной фантазии, — все эти намеренно выпячиваемые Одоевским черты служили лишь внешней формой, за которой скрывалось иное пони-

мание Бетховена. Если отделить от романтической фразеологии подлинную идею произведения, перед нами предстанет образ могучего и страстного художника-новатора, помышляющего о великих переворотах в своем искусстве.

В мечтаниях безумного музыканта, пораженного тяжким недугом, Одоевский стремится показать величие духа и человечность его непокоренной натуры, высокие мгновения художественного восторга, «страстную деятельность души». Эти черты бетховенской личности, не укладывающиеся в схоластические нормы, «которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика», особенно близки Одоевскому. Вместе с Бетховеном он с презрением отвергает музыку, «выкроенную по выдумкам ремесленников». Жизнь в ее страданиях и радостях, борьбе и победах — вот что прежде всего слышал Одоевский и что более всего покоряло его в творениях Бетховена. Действенность бетховенского симфонизма выражена Одоевским в образной формуле — «симфонии Бетховена — второе колено симфоний Моцарта». И не случайно в новелле Бетховен в минуту просветления слышит одно из вдохновеннейших своих созданий — «победную симфонию» из «Эгмонта».

Более чем оправдан финальный эпизод новеллы — бал у одного из министров меттерниховской Вены. Весть о кончине умершего в нужде композитора «потерялась в толпе» равнодушного аристократического общества. Этот эпизод полон глубокого смысла.

Новеллу Одоевского сочувственно приняли не только Пушкин, Гоголь и Белинский. Она вызвала отклик и в кругах петрашевцев. В документах следствия по делу поэта-петрашевца А. П. Баласогло, опубликованных в 1941 году, имеются следующие строки: «Самая полная биография Беэтховена, преусердно настроченная даже немецким критиком по ремеслу, для наполнения тысячу в 1-й раз тысяча и 2-го уездного журнальца, не дает ни малейшего понятия о Беэтховене, если читатель не набредет случайно либо на «Последний квартет Беэтховена», либо на «Бал», либо на «Себастьян Бах», статьи кн. Одоевского, — о которых, слава богу, никто из критиков не сумел или не соблаговолил сказать ничего особенного, хотя разглагольствованиям не было конца!..» [1]

Сочувствие прогрессивных кругов к новелле Одоевского было вполне закономерно. В «Последнем квартете Бетховена» передовые русские люди живо ощутили правдивое и близкое им истолкование творческой личности великого художника.

Позднее Одоевский еще более настойчиво развивает взгляд на новаторское значение бетховенского творчества, «проложившего дорогу для музыки, которую никто и не предполагал». Эти слова сказаны по поводу Девятой симфонии, с которой Одоевский связывал переворот, совершившийся в музыкальном искусстве.

Одоевский понял, что в Девятой симфонии Бетховен смело открывает новые пути искусству, бросает вызов тем, кто «в изящных искусствах

---

[1] А. П. Баласогло. Проект учреждения книжного склада с библиотекой и типографией. Документы следствия по делу А. П. Баласогло. Дело Петрашевцев, том II, вып. 1. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1941, стр. 25.

часто руководствуется *привычкою* к *чему-нибудь,* и отвергают все то, что не подходит под их маленькую мерку». Одоевский, возможно, понимал, что ожесточившееся против Бетховена «презрение мелочной посредственности» означало не столько различие вкусов, сколько столкновение идеологий. Параллель: Бетховен — Чацкий, которую Одоевский проводит в одной из статей о Девятой симфонии, вполне подтверждает это. Недаром Одоевский гневно обличает «Фамусовых музыкального мира», которые отвергали творчество Бетховена, «почли его за сумасшедшего».

Велик круг явлений западноевропейского музыкального искусства, которые Одоевский осветил на протяжении своей критической деятельности. Многие из них утратили для нас живой интерес, хотя Одоевский откликался на них горячей полемикой. Он не всегда был прав, но до конца оставался принципиален, выступая с позиций защиты интересов русского музыкального искусства.

Большое внимание Одоевского привлекают прославленные «кумиры» современной оперной музыки — Мейербер и Верди. Отдавая должное незаурядному мастерству, опытности и дарованию автора «Гугенотов», его умению достигать сценических и оркестровых эффектов, Одоевский метко характеризует Мейербера как «талант колорита, а не талант изобретения».

Нет нужды подробно останавливаться на явно пристрастных и несправедливых суждениях Одоевского об итальянской опере и в частности о таком замечательном ее представителе, как Верди. Одоевский не мог знать поздних опер Верди — таких, как «Аида», «Отелло» и др., но и в оценке хорошо ему известных «Риголетто» и «Травиаты» он проявил односторонность, узость и предвзятость взглядов. Эта страница музыкально-критической деятельности Одоевского является всецело результатом общественных условий, в которых протекала борьба за утверждение русской национальной музыки, русского оперного театра. Борьба была длительной и нередко принимала весьма обостренные формы. В годы засилья чужеземцев (преимущественно итальянцев), которые при поддержке аристократии и двора почти вытеснили с оперных сцен Петербурга и Москвы произведения русских композиторов, идея защиты русской музыки была жизненно важной *национальной* задачей.

Новейшая итальянская опера, особенно в ее слабых эпигонских образцах, отталкивала Одоевского своей «звукообольстительной», чисто внешней красивостью, шаблонным использованием ультратрадиционных приемов, нежизненностью страстей. Все это было чуждо русскому реалистическому искусству. Это остро ощущал уже Глинка. Смелые выступления Одоевского против итальяномании столичной аристократии сыграли положительную роль в укреплении позиций русской национальной музыки.

Резкая критика «итальянщины» не мешала Одоевскому искренно желать расцвета итальянской реалистической музыки. «Я не осуждаю итальянской музыки на остракизм», — заявляет он в 1850-х годах в неопубликованном письме к А. Ф. Львову[1]. В одной из последних статей

---

[1] РО ГЦММК, арх. 0, № 422.

«Русская или итальянская опера?» (1867) Одоевский выражает надежду: «Может быть, освобожденная Италия даст новый, более разумный и художественный характер своей музыке — подождем». «Нет сомнения, что в возрожденной Италии музыка также возродится, выйдет из своего жалкого, ребяческого состояния и отряхнет все эти звонки и бирюльки, которыми она теперь обвешана».

Критикуя Верди, Одоевский не понимал, что творчество его сыграло огромную роль в национально-освободительной борьбе итальянского народа против «того свинцового гнета, который тяготел над бедною Италиею», против «песен рабов», которые «сквозь слезы» вынуждены были «потешать компанию Меттернихов или короля Бомбу».

Из всех итальянских композиторов Одоевский выделяет Россини. Он один «отмечен редким, свыше вдохновенным даром мелодии; лишь у него (особенно в *Вильгельме Телле)* вы находите эту роскошь мотивов, которая поражает вас свежестию».

Нам остается сказать об отношении Одоевского к трем крупнейшим представителям западноевропейского музыкального искусства середины XIX века — Берлиозу, Листу и Вагнеру.

В 1841 году, в связи с предстоящим в Петербурге исполнением «Реквиема» Берлиоза, Одоевский выступил с небольшой, но интересной заметкой, подготавливавшей русских слушателей к восприятию одного из сложнейших произведений современной музыки. Воздерживаясь от эстетической оценки сочинения, Одоевский останавливается на некоторых страницах партитуры, содержащих редко употребительные гармонические и оркестровые эффекты. Этот акцент весьма характерен не только для Одоевского, но и для Глинки, полагавших, на раннем этапе своего знакомства с Берлиозом, что основной интерес его творчества заключается преимущественно в этой его стороне.

В таком именно смысле Глинка высказывается в письме к Н. Кукольнику от 6/18 апреля 1845 года.

Внимание Одоевского к французскому композитору несомненно усилилось после того, как Берлиоз исполнил в своем концерте несколько произведений Глинки и выступил со статьей, в которой дал высокую оценку русскому композитору. Горячо встреченные Одоевским петербургские концерты Берлиоза и в особенности открытое письмо к Глинке явились выражением внимания и содействия, которое Глинка стремился оказать выдающемуся французскому композитору во время его путешествия в Россию. Открытое письмо к Глинке с описанием петербургских успехов Берлиоза впечатляет взволнованностью и горячей отзывчивостью к передовым явлениям искусства.

Позднейшие исследователи творчества выдающегося французского композитора — Октав Фук[1] и Шарль Левек отмечали, что Одоевский еще в 1847 году сумел дать правильное понимание новаторской сущности сим-

[1] Фук, Пьер Октав (1844—1883) — композитор (ученик А. Тома), музыкальный писатель. Автор работ: «О музыке в Англии до Генделя», «Ж. Ф. Лесюэр — предшественник Берлиоза», «Революционеры в музыке» и др. Проявлял большой интерес к русской музыке. В 1889 году издана написанная им биография М. И. Глинки.

фонического творчества Берлиоза. Это дало право музыкальному писателю Д. Стефановскому заявить: «Новая форма симфонии, созданная Берлиозом, почти никем не была оценена по достоинству. Только единственно в России нашелся даровитый и талантливый критик, сумевший объяснить истинное значение реформы, произведенной Берлиозом. Это был князь В. Ф. Одоевский» [1].

Одоевский всегда отмечал, что Берлиоз первый из западных музыкантов «протянул дружескую руку не только Глинке, но в его лице и всей нашей музыке». Симпатии к молодой русской музыкальной школе сблизили Одоевского с Берлиозом во время вторичного пребывания композитора в Москве зимой 1867 — 1868 года. Их отношения в дальнейшем поддерживались интереснейшей перепиской. В одном из писем к «любимому другу» Берлиоз предвещал: «Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы. Все, что я видел и слышал в России, произвело на меня большое впечатление, я глубоко ценю вашу молодую школу, которая бесспорно займет одно из первых мест» [2].

Личность Листа охарактеризована Одоевским в 1858 году в краткой, но обобщающей формуле: «В истории музыки мы имеем лишь три примера [...] дивной организации: Моцарт, Лист и Глинка». Лист производил на Одоевского сильнейшее впечатление жизненной силой своего исполнительского дарования, «непроизвольными» или, как он говорил, «незаготовленными порывами» чувства, «которые одни дают привлекательность музыкальному исполнению и в которых вся тайна непостижимого действия». Дневниковые записи Одоевского, относящиеся к пребыванию его в Веймаре в 1857 году, представляют собой беглые и не вполне оформленные суждения о творчестве Листа. Они свидетельствуют о живейшем интересе и пристальном внимании Одоевского к композиторской и дирижерской деятельности выдающегося музыканта.

Необычайно полно и содержательно отозвался Одоевский на творчество Вагнера. Три статьи, посвященные московским выступлениям композитора, дополненные другими высказываниями, дают в целом довольно стройную картину взглядов, представляющих собой первую попытку русского музыканта осмыслить творческие принципы крупнейшего немецкого композитора.

Первое знакомство Одоевского с музыкой Вагнера относится, повидимому, к началу 1857 года, когда Одоевский, находясь проездом в Берлине, дважды присутствовал на представлениях «Тангейзера». Если судить по записи, помеченной 21 января (2 февраля) 1857 года, опера произвела на него сильное и вместе с тем двойственное впечатление: «Давали Тангейзера Вагнера; таланта и драматизма много, особенно в 3-м (последнем акте); 2-й утомителен донельзя, он длится более часа. Ме-

---

[1] Развитие симфонии. Ch. Léveque. L'évolution de la symphonie. Beethoven, Hector Berlioz et Richard Wagner (Revue politique et littéraire, №№ 2—4. Juillet, 1887). Продолжение II. Берлиоз. «Музыкальное обозрение» 1888, № 3, 21 января, стр. 17.

[2] Два письма [Берлиоза к Одоевскому]; цит. письмо датировано 23 октября 1868 г. «Советское искусство» от 29 ноября 1937 г.

лодичности более, нежели я ожидал, но система нелепая, хоть ее и называют Musik d. Zukunft [музыка будущего],— за что же будущность должна быть нелепа»[1].

Вагнеровский принцип музыкальной декламации вызывает у Одоевского решительное возражение. «Воля их святая,— читаем мы далее в тех же «Путевых записках», — но нельзя размерить ни музыки по мерке слов, ни слов по мерке музыки; каждое искусство требует себе некоторой самобытности; иначе как у Вагнера иногда поэзия, впрочем прекрасная, требует лишних нот и выходит музыкальная болтовня, бомбаст — и наоборот. Повторение слов необходимо для развития музыкального впечатления; молчание музыки необходимо для развития словесного впечатления».

Здесь Одоевский затронул проблему вагнеровской «бесконечной мелодии» и высказал верные критические замечания, касающиеся излюбленной Вагнером нерасчлененности музыкальной речи, пренебрегающей каденциями, цезурами, репризами, что лишает ее связной и законченной формы. Впрочем, эти возражения не поколебали той, в целом положительной позиции, которую Одоевский сразу же занял по отношению к Вагнеру.

Вторичное посещение представления «Тангейзера» вызывает новую запись, существенно дополняющую предыдущую: «Тангейзер — чем больше вслушиваюсь, тем лучше» («Путевые записки», запись от 10/22 февраля 1857 года, л. 84). Через три года (февраль 1860) Одоевский уже с полной убежденностью заявляет: «Не пройдет и трех лет, как Вагнер займет в Париже то же место, какого Бетховен достиг с такими трудностями» (см. письмо к Э. Лагруа) и двумя годами позднее: «Вагнер[...] человек без всякого сомнения гениальный»[2].

Одоевский был достаточно чутким и вдумчивым слушателем, чтобы безотчетно поддаться первым, пусть даже самым сильным музыкальным впечатлениям. Искреннее увлечение могучим талантом автора «Тангейзера» и «Лоэнгрина» не помешало ему строго критически отнестись к новому этапу вагнеровского творчества, связанного с «Тристаном и Изольдой». 18 ноября 1860 года он записал в своем дневнике: «Просматривая «Tristan et Isolda» Вагнера, не могу надивиться его беспрестанному употреблению тритона. Хроматическая гамма существенно однообразнее диатонической»[3].

Впоследствии, подчеркивая коренное отличие вагнеровского хроматизма от диатонической ладовой системы, лежащей в основе творчества композиторов русской школы, Одоевский писал: «В то время, когда в западной музыке господствует безусловный *хроматизм,* когда там действующее лицо не может попросить даже стакана воды без полдюжины бемолей и диезов, у Серова все почти мелодии — чисто *диатонические,* почти не выходят из однажды избранного лада для каждой из них; хрома-

---

[1] «Путевые записки 1857 года». РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 47, л. 44.

[2] «Русские ночи». Примечание. М., 1913, стр. 14.

[3] «Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 116.

тизм, где нужно, и то — весьма редко, бушует лишь в оркестре. Эта особенность весьма важна для выразительности пения, ибо диатоническая гамма есть самая естественная для человеческого голоса, да сверх того она необходима для характеристики именно русской музыки». Исходя из этого, Одоевский опровергает «иногда выражаемое мнение, будто бы Серов — подражатель Вагнера».

Через несколько лет Одоевский снова обращается к «Тристану» и после проигрывания оперы отмечает в дневнике (5 октября 1866 года): «Как ни уважаю его [Вагнера], но злоупотребление диссонансами ведет его к монотонии»[1]. И здесь вновь нельзя не подивиться зоркости и вместе с тем последовательности Одоевского, почти на тридцать лет опередившего аналогичное наблюдение Римского-Корсакова: «Вагнер[...] забыл простоту и сдержанность и, применяя только роскошь и щедрость, лишил себя могущественных художественных средств разнообразия и противоположностей. Почти исключительное применение изысканного стиля вызывает монотонию роскоши и возбужденности»[2].

Одоевский критиковал «Тристана» с прогрессивных эстетических позиций. Он ясно отдавал себе отчет в том, что утомительные, хроматически изощренные «тристановские» гармонии таят в себе опасность, грозящую распадом ладотональности. Именно об этой «разрушительной» тенденции, особенно усилившейся в конце столетия, писал С. Танеев: «Наша тональная система[...] теперь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматическою, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы»[3].

Как показал дальнейший ход развития западноевропейской музыки, Одоевский имел все основания для того, чтобы со всей решительностью осудить эту тенденцию. Да и сам Вагнер не случайно после «Тристана» создал «Мейстерзингеров» с их ярко выраженной устойчивой диатонической основой.

Приезд Вагнера в Россию весной 1863 года был встречен Одоевским с большим интересом. Еще до начала концертов он выступил со статьей «Вагнер в Москве». Рассказав о творческих достижениях «гениального композитора в драматической музыке», он стремится привлечь внимание соотечественников к деятельности знаменитого немецкого музыканта. Не предваряя собственных выводов, Одоевский писал: «Можно не соглашаться с Вагнером, но нельзя отрицать в нем глубины и своебытности мыслей, как нельзя не видеть в нем первого музыканта нашего времени».

Мнение Одоевского о Вагнере отчетливо прозвучало в двух статьях, написанных под непосредственным впечатлением вагнеровской музыки. Имя Вагнера, наряду с именами Монтеверди, Баха, Моцарта и Бетховена, знаменует, по убеждению Одоевского, «новую эпоху передового движения» в истории музыки.

---

[1] «Литературное наследство», № 22—24, стр. 221.

[2] Н. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911, стр. 148.

[3] С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. 1909, стр. 6.

1. Вальсъ a-moll. Это маленькое сочиненіе было бы весьма годно къ напечатанію если бы изъ сочиненій Князя набрался цѣлый рядъ другихъ, значительнѣйшихъ сочиненій. Взятый отдѣльно, онъ не представляетъ такихъ достоинствъ, которыя могли бы послужить къ возвеличенію музыкальной славы незабвеннаго его автора.

2. Проектъ музыки къ баснѣ Крылова: Квартетъ.

Вальсъ D-dur, съ аккомпанементомъ органа или скрипки (ad libitum). О немъ можно сказать тоже, что и о № 1-омъ.

Тотъ же вальсъ но безъ прибавленія скрипичнаго голоса.

Carillon. Фантазія для фортепиано въ 4 руки и органа. Весьма интересное сочиненіе. Къ сожалѣнію исключительность его формы, необходимость органа для его исполненія и наконецъ гармоническія особенности которыми оно изобилуетъ не служатъ ручательствомъ его успѣха въ публикѣ. Для музыканта эта фантазія полна интереса.

Expériences d'Harmonie. Etudes sur les accords de la 11e, 13e et 15e considérés comme des combinaisons harmoniques réelles.

Любопытныя музыкальныя комбинаціи, интересныя для немногихъ спеціалистовъ.

Etude sur les combinaisons des accords de 7e, 9e, 11e et 13e dans leurs renversements [illegible].

Тоже, что и № 6; т. е. тоже весьма интересное произведеніе, но неинтересное для публики.

Автограф отзыва П. И. Чайковского о музыкальных произведениях В. Ф. Одоевского

№ 8. Etude d'Intonation. Упражненіе для пѣвца; представляетъ множество прелестныхъ подробностей въ гармоническомъ отношеніи.

№ 9 Canone cromatico all'8va e in sesta. Весьма замѣчательное произведеніе въ отношеніи музыкальной техники. Для специалиста весьма интересно.

№ 10. Andante pour piano et Violon. Незначительно миленькая пьеска.

№ 11. Прости. Музыка къ словамъ Некрасова въ двухъ различныхъ видахъ; одна въ D-moll несовершенная, другая въ Fis-moll вполнѣ отдѣланная. Во многихъ отношеніяхъ прекрасная вещь; весьма годна къ печати.

№ 12. Такая музыка что и въ № 7, съ прибавленіемъ canone per augmentazione e per diminuzione.

№ 13. Canone per augmentazione. Искусственно учено-музыкальное произведеніе.

№ 14. Молитва безъ словъ. Въ двухъ видахъ. Имѣетъ много музыкальныхъ достоинствъ, но лишена элементовъ успѣха въ публикѣ.

№ 15. } Вещи написанныя въ стилѣ Баха. Изъ нихъ первая: Con brio не вполнѣ отдѣлана; вторая ~~en la~~ Prélude en la весьма
№ 16. } пригодна къ напечатанію.

№ 17. Хоръ написанный по случаю юбилея Г. Оночинина. Шуточное произведеніе, хотя и весьма милое. Какъ написанное по частному случаю, къ изданію непригодно.

№ 18. Конец вальса № 4.

№ 19. Accelerando — для органа и фортепиано. Большая фантазія написанная въ стилѣ Баха. Какъ всѣ учено-музыкальныя сочиненія Князя весьма интересна въ ~~[illegible]~~ отношеніи

№ 20. Отдѣланное и законченное изложеніе № 15го (Con brio).

№ 21. Tempo di Sarabande. Относится къ разряду сочиненій Князя написанныхъ въ стилѣ Баха, не имѣющихъ залога успѣховъ въ публикѣ, но интересныхъ въ музыкально-техническомъ отношеніи.

№ 22. Une querelle de ménage. Интересное контрапунктическое сплетеніе голосовъ, сходное по духу съ предыдущимъ №.

№ 23. Оркестровка лютеранскаго хорала въ гармонизаціи Баха и аббата Фоглера.

№ 24. Trio canonique на слова Dante. Красивый канонъ для голосовъ.

№ 25. Etude pour l'Orgue à deux Claviers et Pédale.
Одно изъ лучшихъ учено-музыкальныхъ произведеній Князя въ стилѣ Баха.

№ 26. Безъ заглавія. Фантазія для 2 фортепіано въ стилѣ Баха.

В яркой и образной форме Одоевский характеризует интродукцию к «Лоэнгрину», увертюру к «Тангейзеру», симфоническую картину «Полет валькирий», особо отмечая «оригинальную глубокую мелодию», «величие и силу поэтического вдохновения», великолепное мастерство композитора.

В признании выдающегося мелодического дара Вагнера Одоевский расходился со многими русскими музыкантами, в частности с Ц. Кюи, неосновательно упрекавшим Вагнера в «скудости тематического изобретения».

Отдавая должное таланту и мастерству Вагнера, Одоевский, как мы видели, вовсе не склонен был безоговорочно принять все его творчество. Он видел и критиковал слабые, с его точки зрения, стороны Вагнера и при первом знакомстве с его творчеством обратил внимание на серьезные промахи в музыкальной драматургии.

В критике вагнеризма Одоевский исходил не из абстрактных или узко вкусовых, субъективистских доводов, а из продуманных научных эстетических положений, опираясь на творческую практику классиков, в первую очередь Глинки, и на богатый опыт изучения русской народной музыки.

Оперное творчество Глинки было для Одоевского высшим достижением и совершеннейшим образцом. В операх Глинки, по его глубокому убеждению, гармонически сочетались все элементы, из которых слагается подлинно классическое оперное произведение. С «глинкинским» критерием Одоевский подходил и к Вагнеру. К большому художнику, каким, несомненно, был для Одоевского автор «Тристана», он мог подойти лишь с «масштабами великого помысла». Ни дар мелодии, ни красоты гармонии, ни блистательное оркестровое мастерство — все, что так ценил Одоевский в творчестве Вагнера,— не могли заслонить от него глубоких противоречий стиля великого немецкого композитора.

*

Формирование эстетических взглядов Одоевского проходило в неразрывной связи с его общим идейно-философским развитием. Двойственность и глубокая противоречивость мировоззрения характерна для всех этапов развития Одоевского. Идеалист-романтик, интуитивист постоянно борется с Одоевским-реалистом, чутким художником, пытливым мыслителем, отзывчивым на многие передовые явления современности. Романтико-идеалистические утопии наложили свой отпечаток, ограничили творческие горизонты Одоевского, но не смогли поработить его активной, глубоко мыслящей личности, для которой истина, правда жизни были дороже и несомненнее даже тогда, когда они вступали в противоречие с общепринятыми и собственными «вперед задуманными» теоретическими доктринами.

«В искусстве я никаких авторитетов не признаю, а тем менее стану себе присваивать авторитет — какой бы то ни было, — говорит он в письме к А. Ф. Львову от 12 марта 1860 года, — но я убежден, и Вы вероятно, что искусство никогда не останавливается...» В этом признании — весь Одоевский, с его пытливым вниманием к жизни, несокрушимой верой в успехи искусства, безостановочно шествующего «в даль беспредельную...» «Искусство,— говорит он, развивая ту же мысль,— достигло ли

той степени совершенства, за которою бы оставалась возможность лишь повторения одного и того же? Нет! и далеко нет! оно не достигло даже той степени силы, которою владеет материальная природа» [1].

Слова из письма к Львову в то же время обнаруживают беспокойную, вечно ищущую мысль Одоевского, что дало однажды повод Белинскому назвать его «скептиком поневоле». При этом Белинский замечает: «Но уж проходит время скептицизма, и теперь всякое простое, честное убеждение, даже ограниченное и одностороннее, ценится больше, чем самое многостороннее сомнение, которое не смеет стать ни убеждением, ни отрицанием и поневоле становится бесцветною и болезненною мнительностью» [2].

Но скептицизм никогда не уводил Одоевского к пессимизму, а «многосторонние сомнения» в конце концов способствовали освобождению от идеалистического тумана.

Одоевский отрицал искусство, оторванное от жизни, тяготеющее к бесплодным, призрачным образам отвлеченной фантазии, хотя, как писатель, нередко грешил этим. В 1840 году он с негодованием писал, обращаясь к некоторым литераторам: «Подите, растолкуйте им, что литература и жизнь, как в порядочном доме кабинет и гостиная, две необходимые вещи в бытии человечества, что одна не может быть без другой; отделить совершенно литературу от его жизни и его жизнь от литературы все равно, что в дождливую ночь вынести фонарь без свечи или свечу без фонаря» [3].

Идеалистическая эстетика еще со времен Платона ставила красоту в искусстве выше красоты в живой действительности. Н. Чернышевский в своем знаменитом трактате об искусстве полностью разоблачил антинаучность этого взгляда, провозгласив материалистический тезис о превосходстве действительности над искусством. «Прекрасное — есть жизнь» — таков исходный пункт материалистической эстетики, сформулированный Чернышевским.

Одоевский не был чужд этому взгляду, хотя и не сумел последовательно развить и применить его. В статье «Вьётан и Арто» (1838) он сравнивает игру первого с «прекрасно сделанной древней статуей с изящными округленными формами; она прелестна, — замечает Одоевский, — она приковывает взоры художника, но все вы не сравните статуи с прекрасною же, но *живою* женщиною» [4].

---

[1] «Недовольно». Беседы в Обществе любителей российской словесности. М., 1867, вып. 1, стр. 72.

[2] В. Белинский. Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, СПб., 1910, том IX, стр. 22.

[3] Записки для моего праправнука. «Отечественные записки», 1840, том XIII, часть 3, стр. 8.

[4] Противоположной точки зрения держался, в частности, современник Одоевского музыкальный критик Д. Струйский, писавший годом раньше, что природа ниже искусства и что «перевес всегда должен быть на стороне идеальной» («Отрывки из путевых записок по Италии и Германии и замечания о последней выставке в С. Петербургской Академии художеств». «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» от 20 февраля 1837 года, № 8, стр. 74).

Неразрывная связь искусства с действительностью разумелась Одоевским как важнейшее условие, его жизненная основа. Теория искусства для искусства, с ее барственно-эстетским пренебрежением к духовным запросам народа, к «низкой» действительности, представляется ему «смешной» (см. статью «Мирская песня»). Но Одоевский не смог отказаться и от чисто романтического взгляда на музыку как на высшее из искусств, потому что ее «высокое назначение выражать сокровеннейшие чувства человека, ему самому не вполне понятные» (там же).

В трактовке конкретных музыкальных произведений, признавая, что художник «невольно подчиняется каким-либо внешним условиям, в каком бы виде они ни были», Одоевский оказывается впереди многих своих современников, хотя полностью отрешиться от взгляда на художника как человека, черпающего источник своей фантазии «в тайниках творческого духа», призванного «облекать в символы внутреннее бытие свое», Одоевский не сумел.

В ранних работах Одоевского сказываются метафизические догматы классицистских воззрений на искусство. Придерживаясь неизменяемого якобы «кодекса красоты», он пишет в 1823 году в статье «От читателя журналов»: «Одно невежество могло произвесть мысль нелепую, что гений творит для себя правила». Это суждение направлено против основоположника формалистической эстетики Канта, утверждавшего, что «гений — это талант (природное дарование), который дает правила искусству» («Критика способности суждения», § 46). Тезис Одоевского подкрепляется справедливым указанием, что «всякой, почтя себя гением, изобрел бы для красоты новое основание и бесполезным спорам никогда бы конца не было». Однако положительное значение данного тезиса сводится на нет следующим антиисторическим положением: «Если законы природы никогда не изменяются, то почему же должны меняться законы искусств, когда и те и другие имеют одно основание?». Ошибочно уподобляя законы природы законам искусства, Одоевский забывает, что нормы искусства, так же как и нормы красоты, — понятия, исторически видоизменяющиеся.

Но было бы неверно заключать, что Одоевский всегда придерживался взглядов 1820-х годов, по крайней мере в данном вопросе. В 1860-е годы, под влиянием огромных успехов русского искусства, он кардинально пересматривает свои теоретические установки и приходит к выводу о зависимости содержания и форм искусства от конкретных исторических условий. Он говорит: «...условия, при коих могла образоваться Илияда, уже не существуют; творческая стихия, породившая Илияду в один момент, в другом порождает Божественную комедию Данте, затем трагедии Шекспира, Шиллера, Гете, которые были бы столь же невозможны во времена Гомера, насколько Гомер невозможен в наше время» [1]. Очевидна близость этой мысли известному положению Маркса, высказанному в Введении к критике политической экономии [2].

---

[1] «Материалы по вопросам древнерусского песнопения». РО ГЦММК, арх. 0, $\frac{X}{233—279}$, л. 83 (обор.).

[2] См. Маркс и Энгельс об искусстве, М., 1933, стр. 46.

Взгляд на «роль гения» подкрепляется в 1860-х годах следующим замечанием: «Гений, — пишет Одоевский, — скорее других угадывает законы природы, но не творит их». И хотя великие композиторы (Бетховен, Шуман и Вагнер) «всегда опережали условные теории и подвергались за то нападкам», они не могли изменить условий, образуемых «самою природою, из которых мы выйти не можем; следственно, есть законы этих условий; следственно, всякому деятелю необходимо изучить эти законы, вообще отдавать себе отчет в своих действиях» (см. фрагмент «Звуковые совпадения; опыт применения их закона к теории аккордов»).

Одоевский горячо любил музыку и с увлечением писал о ней. Мысль его была неизменно направлена на содержание произведения, его идею, которую он стремится раскрыть в живой, образной и доступной читателю форме. Признание общественно-воспитательной роли музыки и долга критика, как глашатая передовых общественных идей, характеризует позицию Одоевского в современной ему русской музыкальной жизни.

Одоевский говорил: «Рассказать о картине трудно, но рассказать музыку тому, кто не слыхал ее, еще труднее». Подчеркивая специфику музыки и отличие ее от других искусств, в частности литературы и живописи, Одоевский никогда не становился на точку зрения непознаваемости музыки, никогда не утверждал, подобно своему современнику В. Боткину, что «музыка есть выражение чувства, одного чувства, без участия мысли, прямое проявление жизни души» [1].

В отличие от идеалистов, утверждавших вслед за Шеллингом, что художественное творчество бесцельно и находится в непримиримом противоречии с разумом, Одоевский считает, что мысль и чувство нераздельно присутствуют в творческом процессе художника: «...за поэтическим ощущением невольно тянется мысль, за чувством чувство». «Взаимодействие этих двух факторов неоспоримо, оно подтверждается ежедневными явлениями»,— говорит он во фрагменте «Какая польза от музыки?..» — «недостатком мышления искажается художественное чувство, а отсутствием художественного чувства парализуется мысль. Если есть в художестве наука, то наоборот, есть в науке художество».

Для Одоевского было неприемлемо искусство, хотя и выраженное в совершенной художественной форме, но лишенное глубокого идейного содержания. Восторгаясь «роскошью инструментовки» «Камаринской», «художественными сопряжениями мелодий, проникнутыми глубоким знанием музыки», он заявляет: «Но не столько поражает вас ее техническая отделка, *сколько глубина содержания»* (курсив мой.— *Г. Б.*).

«Всякое великое художественное произведение доступно всем», — читаем мы в статье о серовской «Юдифи». В этом положении проявляется демократическая направленность эстетических воззрений Одоевского, убежденного в том, что подлинно великие творения музыкального искусства всегда найдут доступ к сердцам слушателей. Но эти творения, по мысли Одоевского, должны обладать и новаторскими качествами, ибо «музыка тогда только музыка, когда дышит свежестью и оригинальностью, а не есть повторение вечно одного и того же».

---

[1] [В.Ботки] — н. Итальянская и германская музыка. «Отечественные записки», 1839, том VII, декабрь, отд. IV. Художества, стр. 2.

Уверенность, что труд художника нужен и дорог обществу, вдохновляла музыкально-критическую деятельность Одоевского. Всеми силами стремился он к тому, чтобы великие творения классиков сделались доступными народу. «Отчего искусство не умеет еще говорить тем общим для всех языком, которым говорят: солнце, звезды и другие явления природы? Отчего Рафаэль, Бах, Гомер, Дант — понятны лишь немногим? Сколько веков работы еще нужно для того, чтобы искусство заговорило языком для всех доступным?» [1]

Из всех средств музыкального выражения Одоевский на первое место ставит мелодию. Значение мелодии, как основы музыкального языка и музыкальной образности, во всей силе раскрылось перед Одоевским в творчестве Глинки. Оно убедило Одоевского в том, что мелодический дар есть первый и высочайший дар для композитора и «появление людей им обладающих составляет эпоху в летописях искусства». С тем большим огорчением высказывается Одоевский о произведениях западноевропейских композиторов, в которых обнаруживаются симптомы упадка мелодического начала, бесплодные попытки «скрыть недостаток мелодии разными музыкальными хитростями». Уточняя свое понимание мелодии, Одоевский выдвигает перед отечественными композиторами задачу непрестанного совершенствования профессионального мастерства. Первейшим условием его должно явиться «изобретение мелодий и в их новых сочетаниях, в их ритме, вообще в их постройке».

Утверждая право художника на индивидуальное своеобразие воплощения жизненных явлений, Одоевский высказывается против внешнего, натуралистического копирования действительности и насильственного навязывания музыке призрачных идей, не поддающихся, по его мнению, музыкальному воплощению.

Не всегда, правда, удается Одоевскому разграничить категории натурализма, изобразительности, программности и объяснить принципиальное отличие звукоподражательности от живописно-образной программности. Он понимает, что конкретизация образа достигается иногда при помощи изобразительных средств, но что последние не являются магистральной линией реалистической музыки, это не подлежит для него сомнению. С полным основанием он относит иллюстративность к «прикладным» элементам выразительности, «окраинам искусства», представляющим «музыкальный уезд».

В конечном итоге живая творческая практика всегда являлась решающим условием, определявшим идейно-эстетические взгляды Одоевского. Разительным примером могут служить хотя бы его анализы «Камаринской» и «Арагонской хоты», в которых непосредственное образное восприятие программного симфонизма Глинки подсказывает ему соответствующие критерии оценки. Еще более показательно, что непрограммный инструментальный квинтет Моцарта вызывает у Одоевского мысли и образы, почерпнутые из реальной действительности (см. статью «Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете»). Но и здесь, не порывая с романтизмом и расплываясь в туманной фразеологии, он по-

[1] «Недовольно». Беседы в Обществе любителей российской словесности. М., 1867, вып. 1, стр. 72.

лагает, что для выражения «весьма *реальных* ощущений», которые порождают в воображении слушателя образы квинтета, «бессильны и резец, и кисть, и слово», поскольку «неопределительность» составляет «важное преимущество музыки».

Этот ошибочный взгляд разделял и Серов, писавший: «[...]неопределительность» музыки состоит [...] в теснейшей связи с ее самыми основными качествами, с одною из главных ее прелестей, с таинственным, непосредственным влиянием на душу» [1].

Одоевский не создал строго научную, законченную эстетическую систему, но в ряде существенных моментов он решительно расходился с реакционной идеалистической эстетикой, примыкая к передовым воззрениям эпохи.

*

Взгляды Одоевского на исполнительство оттачивались в острых спорах и выступлениях против бессодержательного искусства заезжих «штукарей, потешающихся над податливостью нашей публики». «Простота — подруга высокого», — заявляет он в одной из ранних статей. Оставаясь до конца верным этому девизу, Одоевский беспощадно высмеивает «хамелеонические таланты» мелкокалиберных виртуозов, полагающих, что погоня за эффектами, техническое трюкачество составляют якобы истинную цель исполнительского искусства. Одоевский возражает против превращения музыки в бессмысленную игру звуками, против фиглярства и «ушеугодия», которыми любят щеголять многие «фортепианные кулачные бойцы».

Убежденный, что «трудности, независимо от красоты, принадлежат не к музыке, а фиглярству», Одоевский подчеркивает необходимость непрестанного совершенствования технического мастерства, справедливо замечая при этом, что техника в руках истинного артиста «не всегда *машинка,* а иногда признак сильной музыкальной организации». На ряде примеров Одоевский доказывает, что техника как самоцель— ничто; она обретает свой смысл и действенную силу лишь тогда, когда одухотворяется *творческой* мыслью артиста, «проникнувшего во глубину великих творений».

Одоевский восстает против насилования выразительных возможностей инструмента, главным образом его кантиленных, мелодических свойств.

Подлинное исполнительское искусство не терпит ни притворной чувствительности, ни жеманства, ни развязной напускной манерности или педантической сухости. Одухотворенное искренним чувством, *льющееся из души пение* — такова высшая цель, к которой должен стремиться музыкант-артист, будь он певец или инструменталист. Эта мысль высказывается в статье о венгерском скрипаче Миске Гаузере (1845).

Одоевский неоднократно указывал на выдающегося чешского скрипача Фердинанда Лауба — «нашего сородича и по музыке и по племе-

---

[1] А. Серов. Примечание «от переводчика» к статье Ф. Листа «Музыка Мендельсона к пиесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». «Музыкальный и театральный вестник» от 18 марта 1856 года, № 12, стр. 223.

ни» — как на артиста, в совершенстве постигшего искусство одухотворенного пения на своем инструменте.

Одоевский был свидетелем блистательных успехов русского исполнительского искусства. С исключительным вниманием следил он за творческим ростом его выдающихся мастеров, утверждавших мировую славу русской музыки.

В лице Одоевского русские музыканты-исполнители неизменно встречали не только тонкого ценителя, советчика и друга, но и деятельного пропагандиста их мастерства. С искренним восхищением отзывается он об А. Я. Воробьевой-Петровой, в пении которой «ни одна нота не была потеряна и всякое музыкальное движение одушевлено неподдельным чувством», о «трогательной, возвышающейся с каждым представлением» игре О. А. Петрова в роли Ивана Сусанина. Сильнейшее впечатление великий русский певец произвел на Одоевского исполнением роли Руслана: «Петров (Руслан) — необыкновенный талант, и вокальный и драматический, которым нельзя не восхищаться». Радостно приветствует он первые успехи на оперной сцене «нашей искусной и даровитой певицы» А. Д. Александровой-Кочетовой, при участии которой «*Иван Сусанин* Глинки и *Русалка* Даргомыжского показались новыми операми».

В 1860-е годы — годы засилья итальянской оперы — Одоевский развивает энергичную пропаганду в пользу создания в Москве постоянного русского оперного театра. Он доказывает, какими выдающимися артистическими силами располагает русская оперная труппа, как велико число талантливых отечественных певцов, с успехом выступающих на сценах крупнейших европейских театров. Но «трудно им найти средства не только образовать себя как следует, но даже и прожить до той поры, когда их голос и дарование вполне разовьются».

Одоевский видел, как в атмосфере произвола, царившей в феодально-крепостнической России, погибали «замученные равнодушием» замечательные народные таланты, «скрывающиеся у нас в разных краях нашего пространного отечества».

Необычайно высоко ставил Одоевский исполнительское искусство Антона и Николая Рубинштейнов. Игру выдающихся русских музыкантов ему довелось неоднократно слышать и приветствовать в разные периоды их артистической деятельности.

В статьях, письмах, дневниках и других высказываниях Одоевского мы часто читаем сочувственные слова о деятельности «нашего даровитого скрипача» Н. Д. Дмитриева-Свечина, «отличного любителя и знатока музыки», пианиста и педагога Н. С. Мартынова, «одаренного глубоким музыкальным чувством отличного русского артиста» скрипача Г. Г. Григорьева, о «вокальной прелести тона» скрипача И. И. Семенова. Он приветствует талантливую русскую скрипачку М. И. Ершову, едва ли не первый указывая, что «женщины удаляются от скрипки по какому-то предрассудку». Не мало обязаны вниманию и поддержке Одоевского певцы Н. В. Лавров, А. О. Бантышев, А. П. Лодий (Несторов), М. И. Сариотти (Свечин), В. И. Васильев, П. А. Радонежский, хоровой дирижер Г. Я. Ломакин, флейтист А. Семенов, народный певец И. Е. Мол-

чанов, пианисты М. П. Щулепников, М. С. Сабинина, А. А. Яцкевич и многие другие.

«Поддержать на первых порах молодого художника, которого имя может быть когда-либо [...] заблестит в летописях русского искусства»— такова благородная задача, вдохновлявшая Одоевского в борьбе за передовое русское реалистическое искусство.

*

Полная глубокого содержания, кипучая и разносторонняя музыкальная деятельность В. Ф. Одоевского охватывает огромный по своей протяженности и насыщенности, почти полувековой путь развития русской музыки. В 1820-х годах он сочувственно встретил произведения молодого Верстовского, а на исходе жизни приветствовал первые творческие успехи Чайковского и Римского-Корсакова.

Реалистические традиции русской литературы, близкие связи с Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Белинским, Глинкой оказали решающее воздействие на идейное развитие Одоевского как горячего поборника русской национальной музыкальной культуры. До конца дней он оставался в русле передовых идейно-художественных устремлений своего времени.

Музыкально-критическая деятельность Одоевского протекала неравномерно. Временами он надолго отходил от активной работы. И тем не менее, статьи его дают наиболее полную и правдивую картину русской музыкальной жизни, начиная с 1820-х годов. Более чем кто-либо другой Одоевский достоин звания летописца русской музыкальной культуры этого периода. И летопись эта написана не бесстрастным наблюдателем, а активным участником и вдохновителем движения, пролагавшего пути передовым завоеваниям отечественного музыкального искусства.

С именем Одоевского неразрывно связаны крупнейшие события русской музыкальной жизни его времени. Вершиной музыкально-творческой деятельности Одоевского явились его статьи о Глинке, с исключительной глубиной и прозорливостью раскрывшие историческое значение творческого подвига основоположника русской классической музыки. Обосновав закономерность победы народно-реалистического направления в творчестве Глинки, Одоевский, опираясь на богатейший опыт русской литературы и достижения Глинки и его последователей, положил прочное начало научной разработке эстетики музыкального реализма.

Музыка была для Одоевского важнейшим средством выражения народного самосознания. Устанавливая неразрывную связь творчества Глинки, Даргомыжского, Серова, Балакирева с народнопесенными первоистоками, Одоевский, вдохновляемый Глинкой, приходит к необходимости изучения русской народной музыки и теоретического обоснования ее характерных национально-стилистических особенностей. Своими работами о русской народной песне Одоевский заложил фундамент ее изучения и дал огромный толчок вперед русской музыкально-теоретической мысли. Большое значение имела также впервые четко сформулированная Одоевским идея народности в музыке.

Музыкально-критические статьи Одоевского воспитывали читателей в духе глубочайшей преданности и любви к великим национальным традициям русской культуры, учили их правильно расценивать явления современного музыкального искусства, разбираться в их идейном и художественном содержании, разоблачали ложные взгляды, отживавшие представления, развенчивали носителей реакции, прокладывали пути к пониманию прогрессивного значения творчества русских композиторов.

С борьбой за торжество реалистического направления неразрывно связаны взгляды Одоевского на творчество крупнейших западноевропейских музыкантов. В оценке творчества Баха, Бетховена, Берлиоза, Вагнера и других Одоевский обнаружил глубину понимания, не доступную для его современников.

Любя свой народ, свою славную историческую культуру, Одоевский никогда не испытывал вражды к чужому только потому, что было оно не свое, а иноземное. Возмущаясь низкопоклонством перед иностранным, он в то же время энергично и последовательно разъясняет высокую ценность творчества западных классиков. Но достижения западной музыки он не описывает бесстрастно, повторяя сказанное до него, а находит для них свои доказательства их исторического значения, почти всегда преломленные через призму интересов русской национальной культуры.

Одоевский принимает ближайшее участие в организации Русского музыкального общества, Петербургской и Московской консерваторий. По его инициативе открывается бесплатный класс хорового пения при Московском отделении Русского музыкального общества. Он ратует за массовое распространение и популяризацию музыкально-теоретических знаний, издает «Музыкальную грамоту или Основания музыки для не-музыкантов», составляет методические пособия, пишет статьи о музыке в энциклопедических словарях, перерабатывает и дополняет музыкальный словарь Гарраса (выдержавший около 20 изданий), выступает с чтением лекций, докладов, направляет деятельность собирателей русских народных песен, составителей песенных сборников, консультирует и редактирует труды историков музыки, увлекается разнообразными музыкальными опытами и изобретениями (орган «Себастьянон», энгармонический клавесин), сочиняет музыку, собирает и записывает народные песни, расшифровывает памятники древнерусской музыки, участвует в работе различных педагогических и учебных учреждений, комиссий и т. д. Многое из этого заслуживает специального изучения.

Не мудрено, что при столь активной и разносторонней деятельности Одоевский не сумел довести до конца многие интересно задуманные работы. Но во всем, что он делал, за что бы ни брался, он всегда смотрел вперед, тянулся к новому, молодому, стремясь приложить свои способности, знания и творческую энергию к живому, общеполезному делу. Таким оставался он до конца своих дней.

Некоторые современники упрекали Одоевского в отсутствии принципиальной линии в борьбе за русскую национальную музыкальную культуру. В их представлении он был чем-то вроде всеядного эклектика, пытавшегося примирить противоположные творческие направления. По

их же мнению, Одоевский проявил непоследовательность, в равной мере преклоняясь перед «Сусаниным» и «Русланом». Еще более недоумевали они по поводу того, что, защищая Серова, Одоевский одновременно воздавал должное заслугам Стасова и Улыбышева, деятельности Балакирева, Чайковского и братьев Рубинштейнов, приветствовал создание консерваторий и «Бесплатной музыкальной школы». Со стороны тех, кто склонен был всячески преувеличивать мнимые противоречия между петербургской и московской школами (и даже внутри каждой из них), позиция Одоевского расценивалась как «беспринципно-примирительская». Ларош, в частности, упрекал его в том, что он не сумел подняться до понимания, «какое из современных направлений ему больше нравится», что «в музыке он не принадлежал ни к какой партии» [1].

Если Ларош имел в виду какую-либо из «партий», выступавших против Стасова, Серова, Балакирева или А. Рубинштейна, то Одоевский, действительно, ни к одной из них не принадлежал. Но если бы Ларош при этом отметил, что Одоевский обошел почти полным молчанием оперное творчество А. Ф. Львова (о котором в свое время усиленно трубила реакционная печать), Ф. Толстого, Ю. Арнольда и других, к ним примыкавших, то вопрос о том, «какое из современных направлений ему (Одоевскому.— *Г. Б.*) больше нравится», разрешился бы сам собой.

Не верно и другое утверждение Лароша, что в последние годы жизни Одоевский якобы «влияния на молодое поколение не имел никакого» [2]. Трудно назвать хотя бы одного современного Одоевскому крупного русского музыканта, который не испытал бы благотворного воздействия его творческих идей. Да и сам Ларош, с которым Одоевский расходился в некоторых теоретических вопросах, в частности о ладовом строении русской народной музыки, вынужден был признать научную ценность впервые высказанных Одоевским взглядов на русскую народную песню. По словам Лароша, ему «по необходимости пришлось повторить» это в своей работе «Глинка и его значение в истории русской музыки». Попутно отметим весьма сочувственный отклик Одоевского на эту, как и на другую работу Лароша «Историческое изучение музыки», напечатанную в «Русском вестнике», 1867, август.

Влиянием своего таланта, знаний и авторитета Одоевский неизменно привлекал к себе молодых деятелей русской музыки, поддерживая и направляя их ценные творческие начинания. Именно к молодежи обратился он в своей речи на открытии Московской консерватории с призывом — изучать сокровищницу русской народной музыки.

---

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, том I, стр. 256—257.

Характерно, что имя Одоевского не пощадила и позднейшая реакционная музыкальная критика. Печальной памяти М. М. Иванов, «травивший злобой своих каиновых писаний» все передовое, что появлялось в русской музыке, категорически утверждал, что «писательская деятельность по музыке не в меру прославленного кн. В. Одоевского прошла так же бесследно, как и его жизнь», и что в области музыкальной критики Одоевский «абсолютно ничего не сделал».

[2] Там же, стр. 257.

С первых шагов своей музыкально-критической и общественной деятельности Одоевский взял курс на *объединение и сплачивание всех прогрессивных творческих сил русской музыки.* Это была последовательная и энергичная *защита глинкинской национальной традиции,* от которой вширь и вглубь устремлялись индивидуально своеобразные ответвления классической музыкальной школы. В каждом из них Одоевский сумел увидеть живое творческое значение. В этом одна из главных его заслуг.

Борьба Одоевского за реализм, народность и идейность музыки оказала огромное влияние на развитие русского искусства. Творческие идеи его были подхвачены и развиты Серовым и Стасовым. Вместе с ними Одоевский заложил прочный фундамент русского классического музыкознания. Его творческое наследие — одно из самых драгоценных достояний русской художественной культуры.

СТАТЬИ и РЕЦЕНЗИИ

1822-1869

К РЕДАКТОРУ ВЕСТНИКА ЕВРОПЫ

Надеюсь, м. г., вы не откажетесь напечатать в составляемом вами журнале замечания мои на статью о концерте г-жи Шимановской *, помещенную в 36 нумере Московских ведомостей.

Хотя и грустно, а надобно признаться, что мы оставляем часто без всякого внимания полезные открытия, достойные одобрения всех истинных любителей изящного. Например, никому не пришло в голову поблагодарить почтенного к[нязя] Ш[аликов]а за статью, в которой, говоря о концерте г-жи Каталани *, он доказал, что голос ее походит на скрипку, флейту, клавикорды и даже, если не ошибаюсь, на целый оркестр [1]—весьма новое и важное открытие! — Мы думали до сих пор, что голос тогда только хорош, когда он походит на голос; и даже заблуждались до того, что полагали тот инструмент приятнейшим, который ближе подходит к пению, а тот голос дурным, который подражает скрипке или флейте. — Г[-н] Ш[аликов] решился первый восстать против сего общего предрассудка, и эта счастливая смелость осталась без всякого внимания! —

В статье, о которой я намерен сказать несколько слов, г-н Ш[аликов] уведомляет публику о сделанном им открытии, в справедливости которого я осмеливаюсь однакож усомниться. — Вот собственные его слова:

«После Италии, нет, может быть, страны, где бы музыкальные таланты имели более владычества между всеми состояниями, как в Польше».

Мне кажется, в сем отношении первое место после Италии занимает не Польша, а Германия. Отечество Моцарта и Гайдна должно иметь более сходства с Италиею, чем Польша; что ж касается до общей любви к музыке, то могу уве-

---

[1] Неужели так было там сказано? Р[е]д[акто]р [«Вестника Европы»].

рить, как очевидец, что, вопреки мнению г-на Ш[аликова], не в Польше, а в Германии можно найти почти во всяком доме какой-нибудь музыкальный инструмент. — Сочинитель продолжает:

«Каждый *пан»* (почему не дворянин или помещик?) «имеет *капелию»* (отчего не капель?), «и везде угощают вас игрою на каком-нибудь инструменте».

Тут, должно быть, опечатка: то есть вместо каждый читай: *иной.* — Далее:

«Но вот что достойно особливого внимания: так поют более мужчины, то есть» (благодарим за пояснение!) «отличные голоса принадлежат более первым, нежели последним, невзирая на приятнейший *вообще* орган прекрасного пола сей страны».

Опять весьма важное открытие!—Итак отечество *превосходных* певцов — есть Польша! — Я говорю *превосходных;* ибо как назвать иначе певцов, коих голоса, по словам г[на] Ш[аликова], превосходят *наиприятнейший* орган вообще прекрасного пола сей страны.

Рассуждая о таланте г-жи Шимановской, сочинитель предается пиитическому восторгу.— «Фильд,— говорит он,— единственный Фильд, стоявший подле фортепиано и перевертывавший листы нот *, казался гением одушевительным г-жи Шимановской — картина прекрасная!» — И подлинно! какое обширное поприще для хорошего живописца: — г-жа Шимановская играет, а г-н Фильд переворачивает листы!

В конце сей статьи г[н] Ш[аликов] уверяет, что г-жа Замбони * редкая певица по чрезвычайной своей методе и превосходит в сем отношении даже *примадонну* сопрано — т. е. г-жу Анти. — Не смея спорить с замечателем, который умел так хорошо и ясно определить талант г-жи Каталани, я скажу только, что если мнения знатоков, относительно к методе сих двух певиц, различны между собою, то по крайней мере все согласны в том, что г-жа Замбони, несмотря на свой приятный голос, должна уступить во всем другом полное преимущество г-же Анти, которая по справедливости может назваться одною из лучших певиц нашего времени.

ОТ ЧИТАТЕЛЯ ЖУРНАЛОВ

«...Oh! chi udi mai, chi vide
Si atroce caso?»

Alfieri Filip. at. 41, sc. 5 *.

«...Чем превосходнее талант, тем многочисленнее критики».

Кн. Шаликов—о конц[ерте] г. Буше.*

Как! два возражения вдруг! Сколько потраченной бумаги, чернил! сколько хлопот! И о чем же? — о *Дамском журнале!!!* — Не читавшие его поневоле подумают, что в нем хотя

Большой театр в Москве
1820 г.г.

А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ
Рисунок К. Гампельна

что-нибудь дельное заключается. А всему я причиною. Зачем было мне вытаскивать его из Леты? — Подлинно за это должно осудить меня на *вторичное* прочтение всех произведений г. издателя Дам[ского] жур[нала] (как желает того *защитник* оного) [1], осудить на прочтение всей *библиотеки трудов его* *.

На исполненное значками возражение самого г. издателя Д[амского] ж[урнала] [2] честь имею отвечать следующее:

1-е Г. издатель Д[амского] ж[урнала]! Вы уличаете меня в несоблюдении правил приличия и благопристойности, а сами своего *пасквиланта* (так меня удостоивает называть г. издатель Д[амского] ж[урнала]) изволите *относить к разряду портных, потому что он скрыл свое имя.* Не говоря о прекрасной логике, из которой почерпнут сей забавный и остроумный силлогизм, ясно показывающий, что г. издателю Д[амского] ж[урнала] не *по вкусу споры о любомудрии* [3] (как он сам говорит), я смело могу сказать, что нигде в статье моей не нарушал правил приличия и благопристойности; скрыл же я имя свое по причинам особенным; вот они: вместе с людьми благомыслящими я почитаю спор ученый путем к истине, ибо человеку сродно впадать в заблуждения, и дело всякого то видящего остановить человека; имея же одну истину в предмете, какая нужда до того, *кем* писано что-либо? Дело в том, *что* написано [4]. Например: какая мне нужда до того, что вы отец семейства, что вы имеете прекраснейшую в свете нравственность, что в [Русском] инвалиде похвалили нравственную цель ваших сочинений (хотя одна хорошая цель не может составить достоинства оных) — я всему этому верю, но не переменяю своего мнения о Д[амском] жур[нале] [...] *.

Между прочим понравилася мне мысль г. защитника Д[амского] ж[урнала], что г. издатель оного и тогда будет издавать Дамский журнал, когда подвигнется вселенная.

Si fractus illabitur orbis... *

Один Аполлон выполнял такие намерения! Ум изящный, изобретательный чего не придумает!

Нельзя оставить без внимания и того, что московская публика [5] чрезвычайно удивилася, узнавши посредством Мо-

---

[1] См. 6 № В[естника] Е[вропы].

[2] См. 3 № Дам[ского] жур[нала].

[3] Nolo acerbam fumere. Phaedr *.

[4] Всех благомыслящих читателей прошу заметить, что я, вопреки г. издателю Д[амского] ж[урнала], зная правила приличия и благопристойности и основываясь на вышесказанном, писал мои замечания об одних *произведениях издателя* Д[амского] ж[урнала], но он оскорбляет мою *личность*, называя меня *пасквилантом* (по-русски: сочинитель пасквилей), остроумно причисляя к *разряду портных* и проч. Кто из нас виноватее?

[5] Само собою разумеется, что здесь под словом *публика* понимать должно не тех людей, которые, не имея собственного мнения, довольствуются чужим, потому только, что другие рукоплескают, но людей мыслящих, судящих основательно и знающих толк в музыке.

сковских ведомостей и потом посредством Дамского журнала, что она восхищалася концертом г. *Дон* Александра де Буше, столь превознесенного г. издателем Д[амского] ж[урнала], и что не менее удивились и знающие немного русскую грамоту, услышав, что *Александр скрипок импровизировал на своей — как Александр над персами: победоносно!!!* [1] Импровизировал же??

Хочу я кратким быть,— нельзя понять меня!

Мне не удалося быть в первых двух концертах г. Буше; читая же пышные описания о его таланте, я решился быть в последнем его концерте, и потому более, что г. *Дон де* Буше обещался играть в нем свои сочинения; а всем известно, что между музыкантом только *играющим* и сочинителем музыки такое же расстояние, как между чтецом — и самим автором.

Вот перечень моих замечаний:

Г. Дон де Буше явился, раскланялся с публикою и — вынул ключи из кармана; потом распутал их, отпер ящик с скрипкою,— и началося *музыкальное мечтание,* или лучше — *бред музыкальный.* Простота, подруга высокого — изгнана из сочинений г. Буше, сего *гения, не покоряющегося безусловно* (с какими же условиями?) *общим законам, общим правилам на своем поприще, которого смычок Орфей с деспотическою властию царствует над скрипкою* [2]. Он презирает те гармонические звуки Моцартов и Гайднов *, которые потрясают душу и возвышают ее; презирает высокую цель музыки древних. Скачки, прыжки, музыкальные сальтомортали — занимают место сей цели. Беспрестанно, быстро пробегаемые хроматические ряды тонов, излишество украшений (ornamenti) являют в г. Буше отсутствие вкуса, а беспорядок в расположении частей сочинения [3], незнание правил музыки, могущих быть выведенными из ума и следственно не применяемых [4]. Правда,

---

[1] Кто не поверит тому, что в 19-м веке можно писать такие диковинки, тот может заглянуть в 3-й № Дамского журнала на стр. 124. Подлинно против таких выражений надобно иметь *остроту тончайшую игл Бирмингамских!*

[2] Места, напечатанные курсивом, сие nec plus ultra * красноречия, любопытный может найти в 21 № Москов[ских] ведом[остей] и во 2 № Дамского журнала.

[3] Многие считают за неважное расположение частей музыкального сочинения; но оно, в самом деле, так же неважно, как незначительны свет и тень в живописи, теза и антитеза в красноречии.

[4] Одно невежество могло произвесть мысль нелепую, что гений творит для себя правила; тогда бы не могло быть ни правил постоянных, ни постоянной мысли о красоте: всякий, почтя себя гением, изобрел бы для красоты новое основание и бесполезным спорам никогда бы конца не было. Образчик такого сумбура мы видим у французов и вообще у всех эмпириков. Если законы природы никогда не изменяются, то почему же должны меняться законы искусств, когда и те и другие имеют одно основание? *

итальянцев должны обвинять мы за введение в употребление музыки мелизматической, но сочинения г. Буше имеют все недостатки итальянской школы, не имея ни одной из красот ее.— Ибо хорошие сочинители — на инструментах, коих тоны исчезают не скоро (каковы, напр[имер], скрипка, виолончель, инструменты духовые), употребляют хроматическую лествицу * в одном адажио, потому что в аллегро она производит противный вой, чему доказательством служат сочинения г. Буше. Украшения (ornamenti) в старинных хороших сочинителях встречаются весьма редко, а у новейших расположены с бережливостию, ибо скачки, прыжки, множество украшений, сбор нот, ничего не выражающих, также не составляют музыки, как приторная сантиментальность — поэзии, а набор громких слов — прозы [1].

До сих пор мы рассматривали г. Буше как сочинителя; теперь посмотрим на него как на музыканта играющего (executeur). Многие, видя беспрестанно его левую руку у подставки, или летающею к оной от верхней части грифа, восхищалися, говоря: *«какие он трудности делает!»*

Умолчим уже о том, что трудности, не зависимо от красоты, принадлежат не к музыке, а к фиглярству (nugae difficiles *); положим даже, что трудность имеет свое достоинство: но она имеет его тогда только, когда *побеждена;* сей же победы мы не заметили в г. Буше, ибо фальшивые ноты беспрестанно били мне в уши.

Как бы то ни было, двусмысленные рукоплескания одной части публики сопровождали игру г. Буше, когда другая часть оной умирала *со смеху* или *с зевоты* от *хамелеонического таланта* и от *пиндарического смычка-деспота* г. Буше,—но это, конечно, были люди завидливые, ибо, как говорит г. издатель Д[амского] ж[урнала], *чем превосходнее талант, тем многочисленнее критики!* [2]

Г-жа Буше *, гораздо лучшая музыкантша, нежели муж ее,—не может однакоже быть почтена музыкантшею отличною; она занимает средину между двумя московскими арти-

---

[1] Г. Буше, играя концерт своего сочинения—вдруг при финале (cadenza) вздумал делать маленькие ноты не смычком, а пальцами (pizzicato), а в другом месте, во время же соло — играть деревом смычка (col legno) — и тогда-то я только уверился в существовании истинно *комической* музыки. Хорошие сочинители употребляют и pizzicato и col legno с величайшею бережливостию и только в *целом оркестре*, ибо лишь в сем случае сии два способа могут произвести желаемое действие. Так, например, удачно употребили: pizzicato Россини в увертюре из оперы Italiana in Algeri *, a col legno — Гуммель в своем Rondo brillant. Я упоминаю о сих двух пьесах, как о более известных.

[2] Не по сей ли причине и г. Бестужев увековечил своею характеристикою—сочинения издателя Д[амского] ж[урнала]? См. в Полярной звез[де] Взгляд на ст[арую] и нов[ую] слов[есность] в Рос[сии] *.

стами: г-м Шульцом и г-м Пудиковым *, то есть не имеет ни силы первого, ни приятности последнего.

Сии замечания на концерт г. и г-жи Буше писал я для читателей Вестника Европы; теперь прошу у них позволения снова обратиться к издателю Д[амского] ж[урнала]; ибо пред ним тщетны все логические доказательства, а потребны гораздо важнейшие. Итак, г. издатель Д[амского] ж[урнала], одна моя знакомая дама, весьма образованная и остроумная, выходя из концерта г. Буше, сказала мне: «M. Bouché a fait un mauvais rêve aujour d'hui *. А об игре г-жи Буше на арфе и фортепиано заметила, что эта выдумка похожа на выдумку здешнего штукаря, играющего вдруг на пяти инструментах, и что такое *неполное* соединение арфы с фортепиано уничтожает характер каждого из сих инструментов. Вы, м. г., как защитник и почитатель нежного пола, должны принять в уважение сии замечания, тем более, что они сделаны дамою, которая сама может быть почтена виртуозом на сих двух инструментах.

Наконец нельзя умолчать и о тонкости наблюдательного взора г. издателя Д[амского] ж[урнала]. Он заметил, что *когда г. Буше выступил на сцену со скрипкою в руке, то несколько минут* оборачивался *на ту, на другую сторону...* и проч. Это напоминает ту *восхитительную* картину, которою подарил нас прошедшею зимою г. издатель Д[амского] ж[урнала], когда *г-жа Шимановская играла, а г-н Фильд переворачивал ей листы!!!*

Сим оканчивая длинную мою филиппику против г. Буше и Дамского журнала, торжественно раскаиваюся в своем обещании писать замечания на каждый № оного и усердно прошу почтенного г. редактора Вестника Европы и читателей оного разрешить меня от сего обещания, данного мною в жару моего негодования на мусор литературный. Откровенно признаюся, что я в сем случае поступил весьма опрометчиво: я забыл, что для того, *дабы*[1] исполнить мое обещание — мне надобно будет читать каждую книжку Дамского журнала; но судя по трем книжкам оного, я вижу, что такое чтение — превосходит силы мои! — Даже отказываюся от всех споров касательно Дамского журнала *; пусть хотя совсем забудут о существовании оного читатели Вестника Европы! — По крайней мере не будут литься чернила, не будет тратиться бумага, которая может употребиться на помещение статей важных, полезных, с некоторого времени столь часто встречаемых в Вестнике Европы.

---

[1] Извините, г. издатель Д[амского] ж[урнала]!

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О КАНТАТАХ г. ВЕРСТОВСКОГО

(Письмо к редактору)

Спешу разделить, м. г., с читателями вашего журнала те чувства, которые возбудились во мне при слушании новых произведений молодого нашего любителя музыки, господина *Верстовского* *, уже выгодно известного публике своими музыкальными сочинениями. Это суть три кантаты: одна на слова *Черная шаль* — Пушкина, другая—*Три песни* и третья—*Бедный певец* — Жуковского. — Сии кантаты замечательны по многим отношениям: и по своему превосходству касательно изящества и потому, что сочинитель их — не есть подражатель тем современным талантам, коих сочинения в мелисматическом вкусе * наводняют теперь область искусств, и наконец, потому, что кантаты г. Верстовского суть еще первый опыт сего рода в нашем отечестве. — По всем сим причинам они необходимо должны обратить внимание всякого любителя изящества, и тем более всякого русского *.

Кантаты г. Верстовского должно отнести к разряду *кантат эпических* *. Наш молодой музыкант, решительно сказать можно, одухотворил своею гармониею пиитические произведения, им избранные, дал им новую жизнь, открыл в них оттенки, совершенно потерянные при чтении, словом, возвысил сии произведения к чистому, невещественному идеалу, каковым был он первобытно в воображении поэтов, еще не подчиненный механизму стихосложения.

Я, может быть, весьма удивлю многих *, когда скажу им, что сии кантаты, несмотря на свое превосходство, не имеют сухого педантизма немецкой школы; еще более удивлю, может быть, когда скажу, что они не имеют приторной итальянской водяности, не заглушены ни руладами, ни трелями, ниже какими-либо другими фиглярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусие; что пение г-на Верстовского просто, но сильно и выразительно; что певец, который станет петь его музыку, будет иметь случай показать не искусство свое в музыкальных сальтоморталях, но степень рассуждения об изящном — степень своей чувствительности *.

Одна из кантат г. Верстовского: *Черная шаль* — была пета на здешнем театре * — и благосклонный прием публики, как равно и одобрение *истинных знатоков,* подтверждают мое мнение о сей кантате.

«Но неужли сия музыка совершенна?», вероятно, спросит строгая критика.

---

[1] В одной из частей Мнемозины будет предложена феория кантаты и покажется разделение ее на *эпическую* и *лирическую*.

Од[оевский] *.

Нет,— отвечаю я,— может быть, и есть в ней ошибки; но сила чувств, новость мыслей сего произведения не позволили мне заметить оных ошибок в первую минуту восторга. Ошибки заметит хладное время; теперь же я могу только вспомнить, как трепетное ожидание волновало мою душу при стихе:

Вхожу в отдаленный покой я один,

ожидание, которое не возбуждается при чтении сего стиха, но необходимое для перехода к следующему, что совершенно постигнул г. Верстовский; помню и сей смелый переход: *не взвидел я света* и проч.; стенания: *я помню моленья* и проч. и теперь еще отзываются в слухе моем; и теперь еще меня приводит в содрогание стих:

С тех пор не целую прелестных очей,

в коем музыкант наш умел с такою силою выразить сожаление, раскаяние и вместе еще не погасшую ярость чувствия, коих столь тесное соединение вне пределов поэзии.

Зрители с удовольствием заметили, что сия кантата, вопреки обыкновению, была пета в приличном костюме и с приличными декорациями. До сих пор везде выводятся действующие лица (например, в Гайдновом *Сотворении мира,* или в другой какой-либо оратории) во фраках и с нотами в руках; подобные нелепости не только уничтожают половину наслаждения зрителей, но сковывают руки самому актеру, не позволяя ему совершенно войти в роль, им изображаемую. Зачем ссорить искусства? Пускай теснее соединяются поэзия с музыкою и живописью: тем сильнее будет их действие!

Заметим также, что очарование в московской публике еще более увеличивал талант любимца ее г. *Булахова* *, во многих местах хорошо выдержавшего трудную роль молдаванина, и заключим сии *несколько* слов усердным желанием, чтобы г. Верстовский бодро шел по новопроложенному им пути и не пугался бы невежественных криков пустословия; людям же, которые возмущаются тоном, несколько решительным, скажем, что мы своих мнений не выдаем законом, но что в царстве наук, как и везде, должно—не бояться своих мнений, думать не чужою головою, но, имея в виду одну истину, смело открывать умствования безвредные, и что чем новее мысли, тем более встречают они противоречий и тем ближе мы к истине! *

ВЗГЛЯД НА МОСКВУ В 1824 ГОДУ

§ 3. Публичные собрания

Нельзя умолчать, что в конце года Благородное собрание ознаменовано было истинно добрым подвигом благородных

любителей музыки, собравших 25 000 для вспоможения пострадавшим в Петербурге от наводнения *.

§ 4. Итальянский театр

Итальянский театр попрежнему составлял отраду ревностных почитателей Россини. Нельзя не отдать справедливости искусству певцов итальянских, завидной гибкости голосов их и вообще всему устройству Итальянского театра, составляющего одно из любимейших удовольствий образованного класса московских жителей; за это бы можно было простить излишнюю привязанность сего театра к Россини [1]; но поверят ли нам наши потомки (для которых мы, как уже сказали, единственно трудимся), когда мы скажем, что в продолжение четырехлетнего пребывания здесь труппы * ни одна Моцартова опера не была играна на Итальянском театре!! [2] С удовольствием заметим, что новоприехавшие итальянские артисты еще более прежнего возвысили прекрасное *исполнение* (execution) [3], которое и составляет главнейшее достоинство сей труппы.

§ 5. Частные концерты

Здесь ограничимся несколькими словами только о концертах гр. М. Ю. Виельгорского, которые хотя не бывают публичными, но весьма замечательны потому, что в них собираются люди, более других имеющие право — слушать хорошую музыку. Эти концерты не только имеют весьма мало общего с обыкновенными, так называемыми concerts d'amateurs *, но признаемся: едва ли можно встретить в России что-либо подобное сим концертам, где бы соединялись и выбор сочинений, и достоинство музыкантов, и точность исполнения — три условия, без которых музыка теряет всю свою цену; где бы, как в сих концертах, господствовало не пристрастие к какому-либо именно роду музыки, не пременяющиеся толки знатоков-самозванцев или невежд-любителей, как то часто случается, но вкус, напитанный глубоким изучением

---

[1] Впрочем, с публикой делать нечего; она требует и хвалит одного Россини. Здесь нельзя не вспомнить анекдота, случившегося в некотором европейском городе: в концерте была пета одна прекраснейшая ария Мейера *, но в афишке эта ария была названа Россиниевой—и публика приняла ее с восхищением. На вопрос одного любителя музыки о причине сей перемены имен артист отвечал: «что делать с публикой? Если бы эта ария была названа Мейеровой—она не была бы замечена».

[2] К величайшему удовольствию мы узнали, что наконец на Итальянском театре в скором времени дана будет одна из лучших Моцартовых опер: *Дон Жуан.* Поздравляем всех истинных любителей музыки с сею приятною новостию.

[3] В ожидании лучшего, употребляем сие слово, необходимое в русском языке *.

искусства и оживленный пламенною, бескорыстною к нему страстию. Сюда стекаются все лучшие артисты, приезжающие в Москву, прежде нежели являются на суд публики; здесь разыгрываются лучшие древние и новейшие музыкальные произведения, которые без того совершенно не были бы известны не только здешним любителям музыки, но даже и артистам.

§ 6. Заключение

Не пропустили ли мы чего в быстром сем обзоре? — Может быть! Но что за беда; современники привяжутся, но повторяем, что мы пишем для потомства,— а оно не заметит наших пропусков.

Заключим. — Впрочем все в Москве идет попрежнему: тот же гран-пасьянс на столах старушек; в записочках дам те же ошибки против правописания, тот же французской язык в обществах...

Что нового покажет мне Москва?
Сегодня бал—а завтра будет два.
Тот сватался — успел, а тот дал промах.
Все тот же толк, и те ж стихи в Альбомах! [1]*

КОНЦЕРТ Б. РОМБЕРГА (18-го янв[аря] В ЗАЛЕ БЛАГ[ОРОДНОГО] СОБР[АНИЯ])

Что сказать о концерте Ромберга? * вот вопрос, над которым многие журналисты ломали голову. Про дурное можно говорить много, очень много — хула разнообразна до бесконечности; но там, где чувства всех сливаются в одно удивление к дарованию высокому, там умолкает голос критики.

Концерт состоял из следующих частей:

Увертюра из оперы: *Волшебный стрелок,* Вебера. Она была играна весьма хорошо; оркестром управлял капельмейстер имп[ераторского] москов[ского] театра г. Шольц, с обыкновенным ему огнем и искусством. У нас еще до сих пор почитают управление оркестром делом неважным; но один и тот же оркестр делается совсем иным при перемене капельмейстера. В Германии это знают и потому дорого ценят опытного капельмейстера, постигающего вполне свое искусство.

Новый концерт (h-moll) сочинения Б. Ромберга, игранный сочинителем. Многие из слушателей не забыли его первого приезда в Москву; тем же, которые еще не слыхали его, он был известен своею славою — и громкие рукоплескания были всеобщими при появлении Ромберга. Они увеличи-

[1] См. *Горе от ума,* ком[едию] Грибоедова.

лись, когда он начал играть.— Слышавшие его прежде уверяли, что Ромберг совершил невозможное, еще более усовершенствовался; люди нового поколения безмолвствовали от восторга и изумления. Скажем несколько слов о самом сочинении: в первый раз, может быть, из всех здесь бывших концертов, увертюра Вебера была играна кстати, ибо часто как бедными кажутся tutti концертов и хороших музыкантов после блестящей увертюры Вебера. Странное дело! В музыке Ромберга нет ничего нового,— но она так оригинальна, что никто еще из сочинителей-виолончелистов не мог с ним сравниться. Или музыка Ромберга с таким искусством и естественностию похищена из глубины сердца человеческого, что кажется нам знакомою!

В первом аллегро Ромберг изумил знатоков побежденными трудностями, и трудностями, заметим, такими, которые выливались непринужденно (как то часто бывает у дюжинных сочинителей), но были в самом деле необходимыми, естественными. Andante и рондо — торжество Ромберга — восхитили всех вообще. Знатоки заметили в первом весьма оригинальный аккомпанемент литавр, которые одни, без других инструментов, сливаясь с виолончелью, производили чудное действие.

Г-жа Бернардина Ромберг * пела арию из Россини, и другую, сочинения самого Ромберга.

В увертюре Ромберга из оперы *Альма* много оригинальности, много прекрасного, как равно и в последнем Capriccio, составленном из польских песен, игранном с искусством, свойственным великому музыканту.

Необыкновенным явлением в сем концерте был двенадцатилетний сын Ромберга, Карл *. Надобно слышать самому юного виртуоза, чтоб увериться в необыкновенной силе его смычка; в нем все — огонь, выражение — все превосходит далеко его возраст. Желаем от сердца, чтобы Карл Ромберг шел по следам отца своего.— Мы знаем, что и сей последний, будучи также двенадцати лет, разыгрывал в Париже труднейшие сочинения.

ПЕТРОВСКИЙ ТЕАТР

Сооружение театра, без сомнения, эпоха весьма замечательная в летописях просвещения. Когда театр делается необходимою потребностию какого-либо народа — это верный признак, что образованность его возвысилась и что он сделался способным ко впечатлениям высшего рода. Посему мы полагаем, что построение нового театра в Москве должно наполнить сердце всякого благомыслящего сына отечества приятнейшими надеждами.

Не беремся рассматривать сей театр по правилам архитектуры: это вышло бы из пределов сего листка и, может быть, превзошло наши познания в сем роде, для получения которых потребно исключительное занятие. Скажем только, что, сколько нам известно, сей театр принадлежит к числу огромнейших и великолепнейших театров в свете; в первом случае он уступает одному Миланскому. Снаружи пленяет вас весьма счастливая соразмерность частей сего здания. В нем соединено величие с легкостию — соединение весьма редкое, ибо чаще здания или, так сказать, раздавлены собственною своею тяжестию, или подобятся карточным домикам; внутри останавливают ваше внимание ложи без столбов, как бы на воздухе повешенные смелою рукою художника, простота и вместе великолепие украшений. Наконец замечательно то, что некоторые маловажные недостатки (как, например, в отношении к свету и проч.) таковы, что весьма легко могут быть исправлены, но что важнейшая цель достигнута с творческим успехом: нет ни одного пункта в театре, с которого бы сцена не была видна во всей полноте своей, и в самых отдаленных ложах слышны слова актеров точно так же, как и в первом ряду кресел [1]. Все это вместе дает право г. Бове на искреннюю признательность современников и на долгую, завидную жизнь в потомстве.

6-го числа января было открытие сего театра. Все места в оном были заняты. Прежде начала спектакля публика потребовала г-на Бове * и приняла его с рукоплесканиями. Потом представлен был пролог, приличный сему случаю, сочиненный г-м М. Дмитриевым *. Увертюра в сем прологе сочин[ение] г-на Шольца, капельмейстера театра *; первый и последний хоры г-на Алябьева; гимн с хором г-на Верстовского.

Довольно хорошее изобретение и несколько весьма счастливых стихов составляют достоинство пролога. Просвещенный читатель не оставит без внимания мысли истинно поэтической:

О славный век Екатерины
Побед, законов и искусств!

. . . .

Тебя бессмертью обрекли
Два гения, с небес нисшедшие к земли —
Екатерина и Державин! [2]

---

[1] При первом представлении на сем театре некоторая сырость, происшедшая от времени года и от быстроты, с которою делаемы были приготовления к открытию, препятствовала несколько звучности театра; при втором представлении звучность сия увеличилась, при последующих еще увеличилась. Это замечание заставляет нас думать, что по прошествии некоторого времени, при совершенном уничтожении сырости, сей театр будет также превосходен в акустическом отношении, как в других.

[2] См. Пролог, стран[ицу] 13. В предыдущей строфе стихотворец сравнивает век Елисаветы с поэзиею Ломоносова.

Чего более требовать от рода столь неблагодарного, каков пролог?

Увертюра г. Шольца прекрасна; пожалеем только, что, конечно, желая сообразоваться со вкусом публики, он включил в свою увертюру кавалетты * в итальянском роде. Мы знаем, что г-н Шольц имеет в музыке свой отличительный дух и как человек, могущий иметь голос в сем искусстве, он бы не должен был изменять своему вымыслу. Уверяем его, что образованные любители были бы гораздо более ему благодарны, если б он во всем сочинении выдержал свой *собственный характер.*

С рукоплесканиями приняла публика музыку любимцев своих: *Алябьева и Верстовского.* Однакоже с удивлением заметили мы, что первый хор г-на Алябьева, прекрасный по изобретению и вместе показывающий большое знание музыки, был принят публикою не столь хорошо, сколько последний, отличающийся, по мнению нашему, может быть и ошибочному, лишь счастливою, приятною темою. Впрочем г-н Алябьев не должен сим оскорбляться, ибо ни одна рука — *моих приятелей* — не хлопнула и при именах Ломоносова, Державина, Фонвизина и проч.[1] Многим казалось, что их произносили на каком-нибудь острове Тихого моря — и между тем громкие рукоплескания встречали танцовщиц.

Гимн Верстовского прелестен. В сем гимне нельзя не заметить того, что составляет особенное и весьма важное качество нашего музыканта: я говорю о необыкновенно верном, так сказать, буквальном согласии его музыки с поэзиею. У него каждое слово оттенено соответствующею музыкальною фразою. Но, несмотря на то, при всем нашем уважении к таланту г. Верстовского, мы осмеливаемся быть беспристрастными: в середине его гимна есть одно место, которого общий характер показался нам несколько несообразным с торжественностию гимна; впрочем, так нам кажется[2].

Наконец, нельзя не пожалеть о том, что число музыкантов не соответствовало огромности театра. Всем известно, как трудно отыскать в Москве большое количество хороших музыкантов; как бы то ни было, но музыка едва ли не более половины своего действия оттого потеряла, и недовольные приписывали сочинению то, что совершенно зависело от об-

---

[1] См. Пролог.

[2] Сверх того, в мелодраме образованные слушатели не оставили без внимания необыкновенно счастливой музыкальной фразы после слов:

Распространится свет желанный!

Часто несколько тактов показывают больше творческой деятельности, чем дюжина опер. Кто не знает хора израильтян в Мегюлевом Иосифе? Этот хор состоит едва ли из двадцати тактов, но немец не променяет их на всего Россиниева Моисея.

стоятельств. Мы рекомендуем сим гг. недовольным послушать Сотворение мира Гайдна, положенное на две флейты, и потом сказать, справедливо ли наше мнение.

После пролога следовал балет: Сандрильона *. Блеск костюмов, красота декораций [1], словом, все театральное великолепие здесь соединялось, как равно и в прологе. Несмотря на все толки, нельзя не принести искренней благодарности Дирекции, употребляющей ревностные усилия для усовершенствования московской сцены.

В заключение пожелаем нашему театру новых успехов, а публике — поменее равнодушия к отечественному.

*

С удовольствием заметил я, что некоторым *моим приятелям* из племени остроготфов *, которым я читал в рукописи мою статью о Петровском театре, она не понравилась. Эти господа мне так надоели с своими пустыми привязками, что я спорил, спорил, и, наконец, уверившись, что для слепорожденных цветы не существуют, принужден был отвечать на все их вопросы стихами из нового водевиля:

«Господа!» сказал я им: «толкуйте, толкуйте,
...только не чужое,
Скажите что-нибудь свое!» *

Маленькое самолюбие моих остроготфов очень расшевелилось: они зашипели, как дождевики под ногою, наговорили мне много, очень много, чего я вместе с ними не понял... и теперь сознаюся: правду сказал один мой знакомый, уверявший меня, что надлежало пародировать вышеприведенные стихи и сказать *моим приятелям:*

«Скажите что-нибудь чужое,
Скажите только не свое!»

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти *

Наконец желание просвещенных любителей музыки исполнилось — наконец на итальянском театре был представлен *Дон Жуан,* произведение, которому до сих пор еще нет подобного в музыкальном мире, несмотря на то, что слава

[1] Публика с удовольствием заметила декорацию, представляющую гостиную залу. Сверх того, передний занавес, опускающийся после представления, великолепен; антрактный отличается счастливою мыслию: на нем изображен приподнятый занавес, из-за которого видна часть сцены, и тем как будто дается знать, что представление уже началось и что занавес скоро совсем откинется.

некоторых новейших сочинителей кажется прочно утвержденною. Мы будем иметь случай еще говорить о сей опере, теперь же поспешим отдать отчет в представлении оной.

Итальянская труппа приучила нас к прекрасному исполнению, и в сем случае не изменила уверенности просвещенной публики. Мы знаем, что сия опера была *обставлена* не более как в 9 дней, но это было почти незаметно в представлении. Вышеупомянутое обстоятельство извиняет некоторые пропуски [1]; за один из них можно даже быть благодарным: в представлении было выкинуто окончание оперы, после хора демонов, окончание прекрасное в музыкальном отношении, но на театре совершенно излишнее; оно разрушает очарование, производимое музыкою в сцене Дон Жуана с Командором *.

Г-н Перуцци (Дон Жуан) и г-жа Анти (Зерлина) были по своему обыкновению прекрасны. Дуэт (A-dur) *La ci darem la mano* * был ими спет вообще хорошо; но признаемся, что желали бы больше легкости, непринужденности в роли Зерлины. Трудно выразить на бумаге недостатки пения, но образованные любители музыки знают, какое очарование обыкновенно производит место mi fa pietà Masetto [2] *. Публика потребовала сей дуэт в другой раз [3].

Нельзя не отдать справедливости нашим певцам итальянским: конечно, половине публики было не известно, что голос *Дон Жуана* написан Моцартом для *баса,* или по крайней мере для *баритона* [4], а у г-на Перуцци только *тенор;* знающие музыку понимают, как трудно *тенором* петь ноты, написанные

---

[1] Квартет в первом действии B-dur (Non ti fidar, o misera), во 2-м ария Лепорелла G-dur (Ah, pieta!), ария Д[онны] Эльвиры — Es-dur (Mi tradi) * и проч., зато в последнее представление были прибавления: в 2-м акте г-жа Тегиль пела арию Мейера, которая, признаемся, совершенно была некстати. Моцарта украшать совсем не нужно *.— Если этою вставкою хотели вознаградить незначительность роли г-жи Тегиль, то и это было излишнее *; образованные любители могут ценить высокое искусство г-жи Тегиль и без того: публика видела ее в роли Теобальда * и Танкреда.

[2] Во второе представление г-жа Анти весьма хорошо пела арию: *Vedrai carino* *.

[3] Здесь, кстати, нельзя не заметить странного обыкновения, у нас существующего: желание, чтобы актеры повторили понравившееся место, у нас изъявляется восклицанием *форо,* когда это слово совсем не означает повторения. Боимся упрека в педантизме; но что делать?—Со всеми возможными извинениями позволим себе сказать, что слово *форо* или *фора* происходит от латинского *foras* или греческого *rinare,* однозначащее с нашими выражениями: *чрезмеру* или *выходящее за пределы.* Итальянцы, если не ошибаемся, употребляют его или как сокращение фразы: *fuor di misura;* следственно в этом случае *форо* по-русски значит только: ***прекрасно, несравненно,*** или просто как *fuora-dehors,* ибо произносят сие слово, желая вызвать актеров *не для повторения,* но для *изъявления благодарности;* желая же заставить повторить, итальянцы и французы употребляют технический термин: *bis;* предлагаем это слово и нашим любителям *.

[4] Средина между басом и тенором.

для баса, а со всем тем весьма в немногих (как, напр[имер], в финале 2-го действия Già la mensa è preparata *) г-н Перуцци был несколько заглушаем оркестром; таким же обстоятельством не можем извинить г-на Спиаччи (Командор), особливо его *Si!* во 2-м действии, когда Дон Жуан призывает его на ужин, должно быть гораздо слышнее, тем более, что Командор произносит *E* лишь с валторнами, и это *E* необходимо для перехода в *C-dur.*

Г. Замбони * (Лепорелло) недостаток голоса заменял превосходною игрою. Вообще должно заметить, что г. Замбони актер, каких мало: мы не знаем еще ни одной роли, в которой бы талант его и искусство не являлися во всем блеске. То же, что мы сказали о г-не Перуцци, должно отнести и к г-же Тегиль: голос ее был во многих местах слаб, но зато в некоторых она была превосходна, как, напр[имер], в первом квартете (*F-dur*), в трио масок (*B-dur*) и особенно в секстуоре. Г-ну Монари мы посоветовали бы ничего не выкидывать из своей арии (*B-dur*), а петь ее, как она есть: в музыкальном мире она почитается лучшею теноровою ариею. Г-жу Перуцци нельзя не поблагодарить за ее верное пение. Мы уже имели случай упоминать о точности оркестра итальянского театра; за долг почитаем еще подтвердить наше мнение. Особенно виолончель, играющая довольно важную роль в сей опере, весьма замечательна; самые малейшие соло были деланы с удивительною точностью, как, напр[имер], в арии: Or sai chi l'onore (*D-dur*) — и в другой: Vedrai carino (*C-dur*) *.

Наконец, заметим, несмотря на то, что в целой опере одна г-жа Анти в своей роле, общее исполнение удивляет истинных знатоков музыки.

Говорить ли о том, что во 2-м действии, при появлении *каменного гостя,* слугам не должно хладнокровно смотреть на происходящее; но это, впрочем, такое дело, которое само собою верно исправится [1]. Вообще статистами итальянский театр не может похвалиться.

Мы уверены, что итальянская труппа не оскорбится нашими замечаниями; уверяем ее, что погрешности заметны только между хорошим, а в превосходстве ее никто не сомневается: слышавшие лучших певцов европейских отдают полную справедливость московской труппе.

Скажем несколько слов о самой опере. Может быть, не всем из наших читателей известно, что содержание оной первоначально было взято из политического романа, сочиненного одним португальским иезуитом под названием: Vita et mors sceleratissimi Principis Domini Ioannis [2], и что в Дон

---

[1] Действительно, этого уже не было во второе представление.
[2] Mozart's Geist—Erfurt. 1803.

Жуане изображен Альфонс VI-й *. Впоследствии времени сей предмет был драматически обработываем Гольдони, Мольером; для Моцарта он был обделан аббатом ди Понте, венским театральным стихотворцем, заступившим место Метастазия *. Не нужно, я думаю, говорить, что, несмотря на красоту главной мысли сей оперы, она не имеет никакой связи и составлена из частей самых разнородных. Этот недостаток в тексте невольно должен был отразиться и в музыке, и потому-то музыка сей оперы не имеет общего характера, но, как говорят немцы, похожа на *картинную галерею, составленную из отдельных красот,* но, прибавим, неподражаемых [1].

Любопытно заметить, что Дон Жуан во время первых представлений в Вене не понравился публике и что тогда один Гайдн отдавал справедливость Моцарту; но теперь, пробегая Лейпцигскую музыкальную газету, только и видишь на всех театрах одного Дон Жуана; нередко случается, что в разных городах Италии и Германии его играют по двадцати и более раз сряду. Желаем, чтобы и в нашей столице Дон Жуан был переломом болезни, называемой *россинизмом* [2]. Наши любители обыкновенно руководствуются в своих мнениях общим вкусом, и потому мы не лишним признаем их уведомить, что теперь вышеупомянутая болезнь уже начинает проходить в Европе и что прочные красоты истинно изящной школы снова берут владычество, законно им принадлежащее, над музыкальным миром. Рассказывают, что Науманн *, современник Моцартов, завидуя славе сего последнего, не хотел даже и слушать Моцартовой музыки; как-то уговорили Науманна послушать сцену 2-го действия Дон Жуана с Командором: Науманн не дождался окончания, заплакал, побежал к Моцарту, обнял его и навсегда с ним примирился. Неужели мы будем несправедливее современников, почти всегда неблагодарных?

Для иностранных артистов прибавим, что г-жа Анти, для бенефиса которой дан был Дон Жуан, собрала, подобно г-же Тегиль, около 6 000 рублей.

В заключение поблагодарим теперешнюю Дирекцию Итальянского театра за ее старание разнообразить представления; прежде мы только и видели на сцене — одного Россини. Вообще при теперешнем управлении Итальянский театр значительно возвысился *.

ТРИ ПЕСНИ

Новая кантата — слова В. А. Жуковского, музыка А. Н. Верстовского

Любимец нашей публики и, что еще более, образованных любителей музыки, подарил нас еще новым своим произведе-

---

[1] Don Juan ist eine Bildergallerie einzelner Schönheiten. Moz. Geist.

[2] Я разумею здесь подражателей Россини, а не самого его, имеющего талант неотъемлемый.

нием. Мы давно уже слышали о сей кантате, но в первый раз она была пета в публичном концерте *, к общему удовольствию. О сей кантате можно бы написать многое, но мы и так боимся наскучить некоторым из наших читателей музыкальными разборами. На сей раз скажем только, что музыка в оной, по обыкновению Верстовского, совершенно соответствует словам: всего замечательнее то, что при всем разнообразии положений в сей маленькой поэме музыка сохраняет один, общий характер, который выдержан с начала до конца. С большим искусством отделено описание от речи самого скальда *; музыка в стихе

И рухнул Освальд — голова пополам

поразительна; но признаемся: хотя следующая за тем фраза [1] и прекрасна в музыкальном отношении, и в ней весьма хорошо соблюдена противоположность с предыдущим, но для соответственности с словами требовала бы большей торжественности. Странно также, что в кантате, в которой главное действующее лицо скальд, где упоминается об арфе, арфы-то и не было в оркестре. Мы уверены, что г-н Верстовский не оскорбится нашими замечаниями; он знает наше уважение к его таланту, он знает наше искреннее желание бóльших и бóльших ему успехов.

А в доказательство того осмелимся отнестись к нему с усерднейшею нашею просьбою. Мы знаем, что у него есть еще кантата: *Бедный певец* *; долго ли Верстовскому приносить жертвы скромности, долго ли лишать нас удовольствия слышать это произведение? [2]

---

[1] Раздайся ж, последняя песня моя.

[2] После г-на Верстовского — для музыкальной противоположности — нельзя не перейти к г-ну Юсту Верецикову *, недавно вступившему на поприще словесности и преважно расхаживающему по нумерам Вестника Европы с мыслями и замечаниями. Как справедлива аксиома: нет правила без исключения! Кажется, что может быть приятнее, как видеть человека, который *мыслит* и *замечает;* а есть люди, которым именно должно запретить и *замечать* и *мыслить*. Г-н Юст сперва рассказывает старую побасенку о двух щитах, далее толкует о пользе словесности, о *вливании масла* в светильник наук (3 № В[естника] Е[вропы], стран[ица] 226), и вдруг ни с того, ни с сего атакует и Кавказского пленника и кантату и всех молдаван и черкесов.

Грудь с грудью и рука с рукой!

Но «как жаль, что храбрость не всегда соединяется с основательностию суждения!» говорил один старый полководец. Что вы на это скажете, г-н Юстус? Скажите мне еще, какое имеют отношение ваши толки об учености к произведениям поэзии и музыки? Неужли археология должна изгнать поэзию, поэзия археологию? Скажу вам вашими же словами: «Вы часто рассуждаете о предметах несправедливо, потому что смотрите на одну их сторону!»

А. А. АЛЯБЬЕВ
Миниатюра неизвестного художника

Дж. ФИЛЬД
Рисунок с натуры Шарля Ерхена. Грав. Григорий Янов

О МУЗЫКЕ В МОСКВЕ И О МОСКОВСКИХ КОНЦЕРТАХ В 1825 ГОДУ

Собрание артистов в нашей древней столице, как мы уже имели случай заметить, в нынешнем году было весьма многочисленно. Во все продолжение великого поста не проходило дня, в который не было бы какого-либо концерта, а иногда бывали и по два в один день. Не всеми из них можем похвалиться, но были некоторые, заслуживающие особенное внимание. Образ выхода нашего журнала не позволил нам разбирать каждый концерт порознь и подробно тотчас после концерта, а теперь мы довольствуемся представить читателям нашим одно общее обозрение всех происшествий в нашем музыкальном московском мире.

Никогда, может быть, музыка не занимала столько московских жителей, как в наше время, а со всем тем немногие концерты были, как говорится, блистательны; но это оттого, что у нас больше любят говорить о музыке, нежели слушать ее [1].

Итальянский театр, новые певцы, являющиеся на русском театре, подающие несомненную надежду, артисты, приезжающие сюда,—все это вместе поддерживает деятельность му-

[1] Не только говорить, но даже и писать. Не знаем, кто доставляет статьи о музыке в Северную пчелу, но по всему видно, что они пишутся человеком, не имеющим сведений в музыке. Не говоря уже об ошибках, которые тотчас кидаются в глаза опытного любителя музыки, дело в том, что из этих статей меньше узнаешь о концерте, нежели из концертной афишки. Очень любопытно, что сочинителю сих статей кажется забавною наша благодарность Итальянскому театру за то, что в нем выкидывают окончательный хор в Дон Жуане после того, как духи уносят Дон Жуана. Меня поразила эта несообразность, когда я рассматривал партитуру сей оперы, и потому сказал в моей статье: «Хор сей прекрасен в музыкальном отношении, но кажется совершенно излишним в опере, ибо уничтожает очарование, производимое музыкою в сцене Дон Жуана с каменным гостем» *. Замечание рецензента Северной пчелы заставило меня заглянуть в лучшее сочинение о Моцарте, о котором я уже имел случай упоминать: Mozart's Geist (1803) и на страницах 324—325, к чрезвычайному неудовольствию Сев[ерной] пч[елы], нашел, что ученый немец совершенно согласен с моим мнением. Сверх того имею честь уведомить г-на контрапунктиста Сев[ерной] пчелы, что на лучших театрах обыкновенно сей хор выпускается. Г-н П. в Север[ной] пчеле говорит, что ему кажется, будто бы и Моцарт находил свою оперу без сего хора неполною. Напрасно кажется г-ну П. то, чего совсем не бывало. Где он отыскал это? В лучших сочинениях о музыке и следственно о Моцарте, каковы вышеупомянутое: Mozart's Geist; Geschichte der Tonkunst Джонеса, с примечаниями Мозеля; Schubart's Tonkunst; Schneider's Tonkunst, в Dictionnaire de Musiciens, par Choron, в Словаре Кирнбергера * и прочих, нет о том ни слова, Статьи о музыке в Сев[ерной] пчеле ничем не отличаются от таковых же статей в Московск[их] ведомостях; я даже подозреваю, что они писаны одним и тем же человеком. Что скажут иностранцы, увидевши, что в наших журналах дивятся как новости тому, о чем в Европе давно уж и спорить перестали.

зыкальных разговоров, делит на множество партий, из коих весьма немногие знают, за что именно вступаются: главные из сих партий составляют моцартисты и россинисты. В Journal de S. Petersbourg написана по сему предмету весьма приятная, но, признаемся, ничего не доказывающая статья *; и статья сия и целое сочинение в 2 томах барона Стендаля (Vie de Rossini) * не могли опровергнуть истины, что Россини пишет для удовольствия уха, Моцарт к сему удовольствию присоединяет наслаждение сердечное. Вот как, кажется, можно разрешить все споры о Моцарте и Россини: выходя из театра после оперы Россини, невольно напеваешь счастливые его темы, как после французского водевиля; после музыки Моцарта делается то же, но сверх того остается в душе глубокое, неизгладимое впечатление. В мире нравственном два рода гениев: одни родятся для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства; другие потому только гении, что являются во время, сообразное с их собственным духом; одни поражают глубоким чувством, другие этою сообразностию; и те и другие равно увлекают толпу за собою; и те и другие рождают подражателей; но подражатели первых следуют по истинному направлению и потому в произведениях сближаются с своими образцами; подражатели последних, гоняясь за одною случайною, минутною красотою, смешны и жалки: без сомнения, Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму *. Оба они изменили по-своему состояние музыки: но последователи Моцарта — Бетховен, Мегюль, Керубини, даже Вебер, последователи Россини — Меркаданте, Караффа * и проч... Сверх того таково различие между сими двумя родами гениев, что первых произведения вечны, вторых временны: сколько ни пленяют нас новые сочинители, мы все обращаемся к Моцарту, а Россини еще жив, а слава его уж отцветает; опера совсем незавидная Мейербера *Li crociati,* оперы Мейера, Пучитты, даже Кокчио * отбивают сцену у Россиниевых опер на всех европейских театрах. Мы знаем, что эти мысли не понравятся многим, но мы пишем не по внушению какой-либо партии, но по страсти к изящному, по собственному, может быть, заблуждению. Знаем, что многие рассердятся, особливо те любители музыки, которые спрашиваются у общего мнения, можно ли им иметь удовольствие при такой-то музыке, или нет, и когда мода подтвердит им, что такая-то музыка прекрасна, то они из равнодушных слушателей делаются фанатиками.

Что сказать вообще о достоинстве известий московского корреспондента Сев[ерной] пчелы, когда он уверяет, что здешняя публика любовалась общипанным кабинетом восковых статуй? Впрочем, неизвестно, к какой публике относится известие г-на корреспондента. Заметим справедливость его известий: он уведомляет, что под Новинским были катальные горы, когда известно всем бывшим на гулянье, что гор не было и следов!

Кроме сих двух сект, есть еще секта, которая всех страннее: это партия старого поколения, которая никак не хочет верить тому, что новое поколение его обогнало. Все сильное и мужественное страшит эту партию—ей нужно нежное, бесцветное и одряхлевшее; люди, принадлежащие к оной, говорят, что Ромберг хуже играет, нежели прежде, потому что играет сильнее; что Фензи * превосходнее Ромберга; что Липинский не имеет души. По старинному пристрастию к иностранцам, эти люди не могут поверить, что русский может написать такую симфонию, какова, напр[имер], симфония гр. Виельгорского *; не могут понять, к какому роду музыки относятся кантаты Верстовского; не постигают, что оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер.

Невзирая на все эти партии, мы осмелимся приступить к обозрению концертов сего года; знаем, что не угодим ни одной из них, но об этом мы и не заботимся.

Мы уже имели случай говорить подробно о концерте Ромберга *. Другое необыкновенное после него явление есть без сомнения — Липинский *. Кого из образованных любителей музыки не восхищал волшебный смычок его? Перед нами лежат отзывы о Липинском журналов: берлинского, бреславского, лейпцигского—все наполнены громкими о нем похвалами; все согласно удивляются смелости, силе смычка его, чудному, оригинальному выражению, необыкновенному огню в быстрых пассажах и нежности в плавных. В сочинениях г. Липинского много нового и прекрасного; двойные ноты играют в них важную роль; Липинский дал им оттенок совершенно оригинальный, небывалый до того в музыке; на бумаге трудно выразить это, но слышавшие Липинского поймут меня. Не говорю уже о том, что эти двойные ноты он делает с необыкновенною чистотою и точностию; можно подумать, что слышишь две скрипки, с чрезвычайною верностию играющие. Заметим еще, что Липинский нашел новое средство разнообразить тоны скрипки: в некоторых местах он удаляется более от подставки к грифу, и это производит необыкновенное действие. Достойно уважения в г-не Липинском и то, что он не всегда играет одни свои сочинения, сколь они ни нравятся публике. Недавно мы слышали прекрасно им сыгранный концерт Виотти *. Он не похож в этом на многих других артистов, которые, сочиняя во сто раз хуже его, оставляют место заслуживающего уважение исполнителя, — и надоедают нам своими творениями. Бреславский журналист весьма справедливо сравнивает таких артистов с кукушками, которые только и умеют повторять свое имя. Непременное свойство таланта есть уважение к талантам другого.

Прежде нежели приступим к другим концертам, мы не можем удержаться, чтобы не упомянуть о музыкальном утре у гр. М. Ю. Виельгорского. Мы уже один раз взяли себе право

говорить о сих концертах, хотя они не публичные, и теперь не хотим уступить сего права. Повторяем, что нигде не слышим мы такой музыки, как в доме гр. Виельгорского: если бы все концерты походили на концерты там происходящие, тогда бы самые жестокие нелюбители музыки перестали бы жаловаться на многочисленность концертов; памятно это утро: тогда любезного гостя Ромберга угощали его собственною симфониею; за нею следовали хор из Мегюля, концерт, игранный Фильдом, фуга Моцарта, концерт Шпора, игранный Семеновым, увертюры из Вольного стрелка и Эврианты Вебера, сыгранные одна после другой для сравнения, симфония гр. Виельгорского и проч. Выписываю сии названия, чтобы показать все богатство и разнообразие сего концерта. Прибавьте к сему исполнение со всею музыкальною роскошью, определенное, соразмерное число инструментов, оркестр, расположенный уступами в удобнейшем порядке, собрание людей с истинною страстию к искусствам — и вы получите весьма слабое понятие о сем концерте.

Концерты г-на Шоберлехнера заслуживают несомненную похвалу; он напоминал нам Гуммеля. В сочинениях его мы находим то, что уже давно сделалось камнем претыкания для сочинителей фортепианистов (разумеется, за выключением Фильда),— а именно новые пассажи; но зато темы Шоберлехнера также не новые, как темы Гуммеля. Оркестр его полон, как и оркестр Гуммеля, и не имеет недостатка, который часто случается у сего последнего: он не заглушает фортепиан. Вообще употребление инструментов относительно к фортепианам г-на Шоберлехнера заслуживает особенное внимание. Игра г-на Шоберлехнера составляет средину между Фильдом и Гуммелем, и имеет большое достоинство, особливо относительно левой руки, но никогда не сравнится с неподражаемым нашим Фильдом *. Фильд не дал, к сожалению, ни одного концерта: он играл в концертах других, но везде первый аккорд его уже уничтожал всех его соперников; под пальцами Фильда фортепианы делаются совсем другим инструментом: он господин своего инструмента, когда соперники его—только хорошие *управители.* Мы имели случай сравнить игру его с другими в блистательном концерте, данном в пользу слепого Виттиха, в концерте, приносящем истинную честь артистам, в нем участвовавшим. Замечательнейшею пьесою в сем концерте была без сомнения соната Гуммеля в 4 руки, игранная г-м Фильдом и г-м Рейнгардом *, достойным учеником его и едва ли не более счастливым в исполнении, нежели ученики Гуммеля.

Весьма замечателен был концерт, данный дирижером московского Русского театра г-м Кубиштою *, в концертной зале Петровского театра, потому, что почти весь состоял из сочинений русских композиторов — это делает честь г-ну Ку-

бище. После скрипичного концерта его сочинения, в котором есть счастливые места, следовала кантата Верстовского из пролога для открытия Петровского театра — и тут подтвердилася мысль, сказанная нами в статье об открытии сего театра, что огромность залы, несоразмерная с количеством музыкантов, отнимала некоторую торжественность у музыки к сему прологу; в концертной зале музыка нашего любимца публики явилась во всем блеске и была принята с рукоплесканиями.

Сверх того особенно заслуживали внимание концерты: г-на Лемоха * — на фортепиано: сила сего музыканта и легко преодолеваемые им трудности — не могут остаться без замечания; далее концерт Сусмана * на флейте, концерт г-жи Тегиль, второй примадонны Итальянского театра, концерты в зале Благородного собрания (особенно последний), которые далеко превосходили прошлогодние концерты, концерт г-на Шольца, капельмейстера Московского театра, и многие другие. В сих концертах мы слышали многих новых певиц, как-то: г-жу Леонович, г-жу Фензи * и проч.; но пред всеми заслуживает преимущество г-жа Шоберлехнер *, как по прекрасному голосу, так и по искусству в пении. Сверх того участвовали в оных: Лавров, бас московского Русского театра, о котором мы уже говорили *, и которого теперь поблагодарим за то, что он не хотел морить слушателей итальянскими руладами, но на всех почти концертах пел простую, выразительную, исполненную огня музыку Верстовского. Сверх того пели: Анти, Този, Перуцци и другие итальянские актеры.

Наконец, были концерты, о которых не будем говорить, ибо о них не говорили и в самое время концерта. К таким концертам, без сомнения, принадлежит концерт виолончелиста г-на Фензи; мы и не стали бы упоминать о нем, если б похвалы ему от его соотчичей, отозвавшиеся в Дам[ском] журнале, не вынудили нас вступиться за вкус московских любителей музыки; и потому осмеливаемся сказать, что в г-не Фензи находим одно музыкальное достоинство — неустрашимость, с которою вышел он на борьбу с неподражаемым Ромбергом, и решительно утверждаем, что и в адажио и в аллегро Фензи столько же похож на Ромберга, сколько Буше на Липинского; в г-не Буше еще заметно было больше таланта: фальшивые ноты, вынужденная чувствительность, пламенная холодность — вот характер игры г-на Фензи!

Всех концертов, по нашему счету, в продолжение великого поста было около 25,— не включая сюда музыкальных вечеров (Soirées musicales).

Кроме концертов, замечательнейшие музыкальные *проявления* были на Русском театре: *Агнесса,* опера Пера *, на Итальянском театре: Il Crociati—Мейербера. Об этой опере не скажем ни слова, ибо многих она восхищает, но нам не

имеет счастия нравиться; причины тому скажем тогда, как она выйдет из моды, следственно в непродолжительном времени.

АНТИКРИТИКА

Ответ Г-на Y. Y. г-ну П.

Пчелка златая!
Что ты жужжишь?
Держ[*авин*]

Мое небольшое замечание в статье о концертах[1] *, состоявшее в том, что г. П., воюющий под крылышком Северной пчелы, не имеет сведений в музыке, весьма прогневало его, г-на П. Он написал преогромное оправдание *, за которое я должен быть ему весьма благодарен, ибо оно больше, нежели все слова мои, доказывает справедливость моего о нем, г-не П., мнения; но несмотря на то, я намерен еще-таки раз вступить с ним в битву: авось-либо мне удастся выманить у моего ответчика несколько столь же забавных суждений, изречений и оправданий, как и те, которыми он прежде подарил меня.

В самом деле, что может быть этого забавнее: человека уличили, что его уверение (в статье о Новинском гулянье в 1825 г.), будто бы в нынешнем году были в Москве катальные горы, ложно, а он тотчас умел найтиться и сказать, что это говорено им было о катальных горах прошедшего года. В [Московском] телеграфе слегка заметили, что кабинет Фразы никуда не годится, а г. П. не стыдится несколько раз преважно опровергать это мнение и наконец уверяет, что к кабинету Фразы * подъезжали *даже* кареты (хорошо доказательство!), когда всем живущим в Москве известно, что кабинет сей, вместе с другими шалашами, был огорожен на весьма далекое пространство перилами, за которые следственно кареты ехать не могли, а останавливалися у перил; теперь спрашивается: каким же образом узнавал г. П., что кареты подъезжали именно к кабинету Фразы, а не к другим шалашам?

Прошу извинения у моих читателей, что, толкуя об этих мелочах, подражаю г-ну П.; я упоминаю о них для того только, чтобы вместе с моими читателями подивиться чудной способности г-на П. *недосматривать* как в физическом, так и в нравственном отношении.

Эта способность его является со всем блеском в следующем: — Довольно, кажется, доказал я г-ну П., что его замечание о финале Дон Жуана есть грубая ошибка, а он решает-

---

[1] В 8-м № [Московского] телеграфа.

ся еще допрашивать меня, какие именно нашел я ошибки в его статье. Так слушайте же, г-н П.— Вот исчисление ваших ошибок:

Сверх вышесказанной 1-я и самая главная есть неудачное исполнение вашего намерения писать о музыке, о которой, как и о всяком искусстве, нельзя судить без предварительного, особенного занятия и знания.

2. Еще более неудачное защищение статьи, о которой бы надобно было вам постараться, чтобы скорее ее забыли.

Неудачно же сие защищение вот почему:

Вы, не желая верить ни здравому смыслу, ни вкусу, ни суждениям людей, на которых в музыке можно положиться и коих сочинения я вам представил в доказательство, просите меня заглянуть в какую-то *Теорию итальянской оперы и там увидеть, что финалы в ней необходимы; и что Моцарт знал, для чего написал сей финал.*

Начну с того, что мне неизвестно ни одной Теории итальянской оперы, *написанной* в том смысле, как вы ее понимаете. Условные правила итальянской оперы передаются, если не ошибаюсь, изустно, и воля всякого им следовать, или не следовать. Если Моцарт написал этот финал, то в этом случае единственно следовал обыкновению и угождал вкусу тогдашних слушателей, которые, вероятно, как и многие нынешние и даже *пишущие* слушатели, не могли постигнуть, почему без условного финала обойтиться можно. Не знаю, нужно ли повторять мне, что этот финал после хора духов не производит никакого действия и необыкновенно слаб, после сцены Дон Жуана с Командором — это вещь столь известная, что, кажется, и спорить не о чем. Так, м. г., выдуманная вами какая-то *развязка музыкальной* поэмы—именно находится в этой сцене. Но, впрочем, если вам непременно хочется финала, то скажите, чем хор духов, принятый вами за *балет* (!), не финал?—Из чего же были все ваши хлопоты? Но вот фраза, требующая особенного внимания: г. П. говорит: *«вот отчего не кончил он (Моцарт) своего Дон Жуана речитативом двух действующих лиц»*. Надобно знать, что дело идет о сцене Дон Жуана с Командором! По-вашему эта сцена — *речитатив?* Прекрасно! поздравляю с находкою! Вот теперь-то я вижу, что вы знаете музыку! — Жаль только, что ваши знания в оной, которые в сем случае показываются во всем блеске, заставляют меня употреблять во зло терпение моих читателей и толковать вам о различии речитатива от прочих родов музыки? — Попросите же, м. г., кого-нибудь из ваших приятелей растолковать вам, что *мерная музыка речитативом* не называется *; вот вам ответ на вопрос ваш: из чего я заключаю, что вы не имеете сведений в музыке?

Сверх того вы уверяете: что не роетесь в книгах — этому очень верю; что вы открываете читателям свои собственные

чувствования — жалею, что они не требуют этих открытий; доказываете, что вы не *знаток* музыки — тут вспоминаю слова Молчалина:

«Не сочинитель я...»

И отвечаю вам вместе с Чацким:

«И по всему заметно»[1]

Далее: вы спрашиваете, почему известие о музыке явилось в Северной пчеле прежде, нежели в [Московском] телеграфе? Отвечаю: потому, что Северная пчела выходит *3 раза в неделю,* а [Московский] телеграф в *месяц два раза.*

Вы толкуете, что мое замечание о Моцарте и Россини взято из Писем русского путешественника; уверяю вас, что вы сами этому не верите *, ибо между моим замечанием и 224-ю страницею 4-й части [Писем] русск[ого] пут[ешественника] ничего нет сходного, кроме сходства Глюка и Пиччини с Моцартом и Россини, о чем еще прежде вас было замечено в Journal de St. Peters[bourg]. И потому повторяю вашу просьбу к читателям. *прочитать указанную страницу и заглянуть в [Московский] телеграф.*

Всего милее доказательства ваши, что я брал известия мои из вашей статьи в С[еверной] п[челе]. Это уже слишком! Помилуйте, кто черпает из безводного колодца? Сверх того, издатель [Московского] телеграфа поручится, что моя статья была доставлена ему прежде, нежели появилась ваша.

Замечательно, что ваша статья исполнена шуточками весьма обветшалыми, догадками нимало не догадливыми, выписками моих слов, которые отдельно ничего не значат; оставляю все это без внимания, выключая одни ваши догадки: первая ваша догадка состоит в том, что будто бы я сужу о концертах как спекулятор;—отвечаю на нее также догадкою, что ваши похвалы кабинету г. Фразы, есть не иное что, как спекуляция.

2-я ваша догадка состоит в вычислениях. Я в вас заметил склонность к математике — добрый знак! Она приучит вас к большей основательности. Вы находите, что 25 концертов не могло быть, если во время великого поста, по словам моим, были каждый день концерты; точно, — но чрезвычайно жаль, что в моей статье находится следующая фраза: *за выключением музыкальных вечеров,* которая уничтожает все ваше вычисление. Далее ваша любовь к математике является в желании привести таинственные буквы *Y. Y.* в ряд более определенный *; это уравнение ничуть не трудно: и мне, н[а]пр[имер], не мудрено совсем доказать, что какая-нибудь буква, хоть, н[а]пр[имер], являющаяся в С[еверной] п[челе] под московскими статьями, равняется нулю.

[1] Русск[ая] Талия—отрыв[ок] из «Горе от ума», стр. 281.

3-я ваша догадка состоит в различных намеках: и тут ошиблись, м. г.! Статьи в упомянутом вами издании не имеют ничего общего со статьями *Y. Y.* Если бы мне платить вам догадкою за догадку, то нашел бы я, может быть, почему вам нравится слог Московских ведомостей, ибо там когда-то была помещена забытая статья об открытии Петровского театра, написанная со всем школярным велеречием. Впрочем, это нейдет к делу: не докажет справедливости ни моей, ни вашей и не заставит меня в угодность вам перестать писать. Я, м. г., т. е., чтобы было вам известно, принадлежу к числу тех бесталанных голов, к которым *не к чему привязаться,* ибо все *долговременные* литературные труды их ограничиваются полдюжиною пустых критик и антикритик.

4-я догадка ваша состоит в том, что будто бы я молод; я, с своей стороны, не имея чести знать вас, заключаю, что тому еще не исполнилось 12-ти лет, кто не понимает силы следующей аксиомы: «Не толковать о том, чего не разумеешь».

5-я догадка ваша состоит в том, что вы не хотите больше писать. Иной подумает, что вы насилу-то хорошо догадались; но я вас напротив усерднейше прошу продолжать писать и особенно против меня; подарите нас еще чем-нибудь вроде *катальных гор, кабинета Фразы, речитатива Дон Жуана с Командором, балета, называемого хором,* и проч. и проч. С вами так весело и так легко спорить: вы сердитесь — а я шучу.

О КОНЦЕРТЕ ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, ДАННОМ В ПОЛЬЗУ ВДОВ И СИРОТ, 23 ДЕК[АБРЯ] 1831 ГОДА

Не буду говорить о всех пьесах, разыгранных в сем прекрасном концерте *: все они исчезли, или слились в моей памяти в одного *Кориолана.* Он один стоит передо мною, как колоссальный призрак души, посетивший наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная. Чем изящнее создание, тем более в нем творческого. Слушая Кориолана, веришь, что он, как мир, был создан единою мыслию. Но поверяя систематически свое впечатление, находишь противоречие в первом заключении. В душе человека долго таится великая дума, прежде нежели наступит для нее минута проявления. Кориолан есть создание души опальной, отринутой от мира. Бетховен *выстрадал* сей венец. Долго буря зрела в его груди, но исторгшись единожды, она пронеслась над миром, оставя неизгладимое впечатление. Вот тот миг, о котором намекнул Байрон в своем Гяуре; тот самый миг, когда пробуждаются все горести, все язвы долгих лет, и целая опальная вечность сосредоточивается в одном роковом мгновении. Бетховен выразил

это адское чувство и, доведя его до последней степени, остановился, как бы страшась до срока разрушить свое земное существование.

Когда душа погружена
В волнах пучины идеальной,
Она как будто стеснена
Своей темницею опальной.
Чем глубже тонет мысль ея
В бездонном море бытия,
Тем ближе брег отчизны дальной;
Душа мужает и растет,
И вдруг как призрак колоссальной
Воспрянув,—смерти храм печальной
Бессмертной жизнью разорвет *.

Только этого не доставало Бетховену для последнего аккорда к Кориолану. Но гений его возвратился к земной жизни путем, достойным его предназначения. Мы слышали последний отгул страстей, за которыми последовали не спокойствие, но мрачная тишина, изнеможение души. Так пролетит зловещая комета, и долго огненная полоса лежит на черных тучах; так промчится буря, и долго после нее низвергаются подорванные скалы.

НЕЧТО ОБ ОДНОМ КОНЦЕРТЕ

И в репейнике есть мед. Не могу не сообщить Северной пчеле известия о замечательном концерте, бывшем на театре у Симионовского моста 17-го сего марта.

Вот концерт-то! — Настоящий великопостный. Чего тут не было! Если б я был Великий Могол или даже Мегемет-Али *, то непременно бы всякий день имел такие концерты — для усыпления. Я был так растроган — что денежки мои плакали. Не знаю, какими словами описать его. Только московским альманахам можно его уподобить.

И публики было много, — хотя говорят, что половина была даром и хлопала вдоволь, — хотя говорят, что хлопали для согревания рук, так как в тот вечер было морозно; но для злых все дурно; насмешники все осмеют.

Я, слава богу, не болен желчью. Нет, я скажу только то, что мне кажется правдою. Этот концерт так меня приохотил к концертам, что я думаю, не дать ли уж и мне концерта? Кому не нужны деньги? Этого рода взятки еще позволительны: отсчитаю по 10 билетов на знакомого, по 20 на приятеля, по 30 на просителя; — раздам даром сотню билетов безденежным хвастунам фанфаронам за хлопанье, — и наберу столько публики, наделаю столько шуму, что и германскому соловью будет завидно.

Правда, что я играю только на органах *, а кто не восхищался новостию? — Или, — что еще хитрее, — заставлю играть на этом инструменте шестилетнего мальчика, которого двугривенных за два достану напрокат в любой лавочке.

Но виноват: я увлекся восторгом мечты и позабыл описывать чудо, уже совершившееся. Итак (слушайте! слушайте!), этот концерт давал 12-летний Ф. на скрипке, — ученик Р..... са *. Правда, в самых лучших школах есть самые плохие ученики, — но как было не полюбопытствовать на этот фокус-покус музыкального гения, когда я не пропускаю ни одного представления Лемана? *

Рискнул, и за билет внес кровных пять рублей. Малютка-скрипач составлял голову и ноги своего концерта. Не застав, по несчастию, начала, я должен был из любопытства выдержать в пытках музыки весь концерт. Опять повторю: чего тут не было! Урчала и валторна г. Эйснера, скрипел и виолончель г. Лядова, дребезжало и фортепиано г. Шрейнцера, тозировал и г. Петров, выпевала Тирольские вариации и г-жа Лангенгаун *, прекрасные вариации — жаль только, что стара песня. Видно, что г-жа Лангенгаун только их и поет, потому что вот уже в другом концерте я слушал ее, — и все одно и то же. Кстати сказать: от кого же требовать внимания к музыке, когда сами музыкантши не хотят выучить пяти, шести арий в год?

Но возвращусь к концерту Ф. Все то были солисты! Хотя назначен был один дуэт, но г-жа Эйснер, для большей, видно, гармонии концерта, отступилась от пения с г-жею Лангенгаун. У самого Ф. скрипка хороша; он играет смело, но смычок его не шелковый лук Амура, как смычок Бема, а вострая пилочка. Со временем сей малютка будет и большим музыкантом,— хотя я не выдаю себя за пророка; но теперь, теперь вышло, что я заплатил пять рублей только за то, чтоб *видеть* 12-летнего скрипача.

С величайшим самоотвержением скажу, что мне не жаль себя (не спросясь броду, не суйся в воду!), но жаль имени молодых артистов. Лучше бы они сначала пробовали свой талант бескорыстно, в концертах известных артистов. Одну плохую пьеску в осьми хороших легко простить, тем более, когда ею дебютирует новый талант. Таким образом, если новый артист в первый раз не заслужит одобрения, он должен поусовершенствоваться в тиши уединения, в кругу приятелей знатоков, — и опять попробовать себя попрежнему. Концертами же, составленными из одних слабеньких новичков, молодые артисты не прославляют свое имя, а губят его. Дурная слава лежит в памяти человеческой: таковы люди. За десять добродетелей не забудут одной вины. Громы рукоплесканий не заглушат и одного свистка. Такова сила дурного впечатления.

Имеяй уши слышати, да слышит! У музыкантов должны быть уши с тонким слухом, и я утешаюсь надеждою...

О СПЕКТАКЛЕ 10-го АПРЕЛЯ И О БАНТЫШЕВЕ

Вчера любители русского театра приветствовали приезжего гостя — певца Бантышева *. — Не одна Москва гостеприимна: едва еще г. Бантышев вышел на сцену, его приветствовали рукоплесканиями, и я также, как москвич, не утерпел не похлопать ему на встречу. Однако комплимент комплиментом, а правда правдой. Бантышев в самом деле певец не дурной, по крайней мере теперь лучший, особливо у нас, безгласных. Но как об актере, о нем нельзя вовсе судить по вчерашней его роли: должно сознаться, что она выше его. В игре Бантышева, как и в голосе его, главное достоинство простота, непринужденность, но не та возвышенная простота, которою так прекрасен прекрасный Иосиф. Иосиф юноша, но не ребенок; Иосиф чувствителен, но не плаксив; Иосиф не горд, но величав; Иосиф великодушен, но не слаб; а г. Бантышев не различал этих близких противуположностей, и представил Иосифа, как представляют его в детских книжках и на московских картинках. Зато Бантышев в других ролях сумеет напомнить нам Рязанцева, и, даже в лучшем виде, Самойлова. Верно Бантышев не от смелости самолюбия взял на себя роль Иосифа, а только от того, что справедливо нашел себя достойнейшим из нынешних оперистов занять ее; еще же более от того, что восхитился очаровательным Иосифом *.

Посмотримте на всю пьесу. Какая музыка! Не верю любви того к музыке, кто не слушал этой оперы; не верю чувствам сердца того, кто не восхищался ею. Мегюль! Мегюль! Каким величайшим композитором почитали бы тебя, если бы ты написал одного Иосифа. Воля ваша, г-да музыканты, а Мегюль в Иосифе выше и Моцарта в Дон Жуане. Перечувствуйте воспоминанием 2-е действие. Чье сердце не трепетало в молитвенном умилении при этих истинно божественных гимнах, несмотря на то, что (может быть, к счастию!) нельзя было расслушать слов! Вспомните, в каких величественных звуках восходило солнце!.. А какие чувства выражены звуками этой музыки!.. Но язык ее не переведен ни на какой язык, и для чего? Глухой, все равно, не поймет меня; а кто слушал Иосифа с чувством и с толком, тому уже не нужно никаких слов об его музыке.

Но обыкновенно, чем лучше пьеса, тем труднее; чем труднее, тем хуже поставлена: неужели же эта пьеса на диво шла достойно своей музыки? На это несколько мне трудно отвечать, но где же нет недостатков? и тем более торжества для Мегюля.

Да, правду сказать, наш перехваленный Самойлов, хотя пел еще в такт, но в декламации сбивался с толку. Для меня непонятно, как можно с его чувством и с его опытностью в столько лет театрального геройствования не привыкнуть к смыслу. Для образчика замечу, что в просьбе Симеона к брату, не говорить о нем Иакову, Самойлов произносит слова: *ты умертвишь его,* и потом: *не поражай его слуха,* делая ударение на слове *ты,* и на слове *слуха,* вместо того, чтоб сделать ударение на словах: *умертвить* и *не поражай.* И так-то прочитана почти вся роль. К большему же несчастию, г. Самойлов говорит с резкою выразительностию. — Вениамин был прекрасен, как и Иосиф, но Иосиф, повторю, в лице Бантышева, походил на очень обыкновенного Осипа, а притом был одет так неловко, что сбивался даже на Пентефриеву жену. Всех отчетливее и необыкновенно замечательно выполнил свою роль г. Петров. Самый злой Зоил, кажется, похвалил бы его. Что прекрасно, то невольно похвалится. Вот верность, вот игра, вот пение с чувством! Молюсь богу за сего Иакова, молюсь Аполлону за его талант, молю его самого о твердости в усердии к столь прекрасному достоинству.

Кстати должно заметить, что великолепная декорация третьего действия хотя достойна была действующих лиц, и, блажен кто верует... но я, грешный, протестую против некоторых частей архитектуры, точно так, как и против некоторых изменений в костюмах, не говоря уже о мелочах... Впрочем, легко ли угодить на всех прихотников? угоняешься ли за всеми антиквариями? и я, в благодарность за поставку этого истинно прекрасного Иосифа, беру протест назад.

Водевиль: *Дон Рандудо де Колибрадос* * очень забавен, чему служит доказательством и то, что публика не переставала смеяться. Автор доказал этой пьесой партизанам Французского театра, как ловок русский язык и на каламбуры; можно сказать, что весь водевиль сплетен из каламбуров. Скриб пересыпал бы ими не один десяток своих водевилей, а наши нерасчетливы. Оттого, правду сказать, иное не успевали замечать, а иное так же было заметно, как заплаты на платье Педра. Известно, что одна плоскость закрывает множество острот: не надобно бы забывать этого, особенно писателям.

Как хороша дев[ица] Кальбрехт * в водевилях, особливо в ролях простодушных девушек! Невинность не может быть в натуральнейшем виде. — г. Дюр * был совершенство карикатуры, которую представлял, а о г-же Ежовой * и говорить нечего. Пусть будут все такие водевили, и пусть будут все так разыграны, тогда Русский театр будет моднее Французского. Неужели и хорошее русское хуже для нас всего французского?

О КОНЦЕРТЕ г. ШОБЕРЛЕХНЕРА

18 сего мая слушали мы концерт г. Шоберлехнера *, дорогой и по деньгам и по достоинству. Правду сказать, лучше было бы, если бы он в первом отношении был не так дорог. Не многие могут быть в 10-рублевых концертах, особливо из истинных любителей музыки. Теперь же и без того мы приносим концерту бо̀льшую жертву, чем зимой: теперь тяжело забираться на два часа, — со света в ночь, с майского воздуха в душную тесноту собрания, хотя наш май и сентябрем смотрит.

Несмотря на все сие, верно, никто не раскается, что был в концерте г. Шоберлехнера; и если он еще подарит нас таким же вечером, то я приглашаю на него всех любителей музыки, особливо вас, любительницы, вас, прекрасные пианистки, которыми так богат музыкальный Петербург, и которых так мало было на первом концерте сего отличного пианиста. Поверьте, что это даже выгоднее будет вашему сердцу и просвещению, чем купить десятирублевый златоузорчатый кушачок на Выставке произведений русских мануфактур, и удостовериться тем, что вы носили московские кушачки за лионские.

Г. Шоберлехнер играет столь верно, столь чисто, столь выразительно, что ни одного звука его нельзя прослушать. Его фортепиано, кажется, дышит. Звуки его кажутся круглыми, пересыпающимися перлами. Они пробегают по сердцу, как пальцы пианиста по клавишам, издавая от каждого звука чувство прекраснейшее. Может быть, у иных, у немногих, лучше туше и несколько тоньше, роскошнее вкус, но никто, истинно никто не сыграет чище Шоберлехнера.

Я бы не желал лучшего учителя. Нужно ли прибавлять, что он играет с глубоким чувством, играя собственные фантазии, фантазии прекрасные, в которых много и затейливости ума и богатства чувства?

В игривых пассажах, в аллегро, я со всеми от души рукоплескал ему, но в его очаровательном адажио я даже не мог аплодировать. У меня не подымались руки, как в трагедии, когда я тронут до слез; — я был как бы затоплен упоением.

Ото всех вокруг себя слышал я похвалы г. Шоберлехнеру, который царствовал в своем концерте. Строгие знатоки, наравне с безусловными любителями музыки, хвалили его единогласно. Вот и анекдот,— нет, право *истинное происшествие:* близ меня один франт, которого язык вследствие моды вышит литературными блестками французского языка, спросил своего соседа: «Не правда ли, Шоберлехнер и exécuteur прекрасный? Да-с, отвечал ему сосед, с улыбкою совершенного согласия, — и экзекутор прекрасный» *.

Г-жа Надежда Даллокка * пела две арии своим звучным, светлым голосом, но с прежнею же неполнотою в выделке высоких нот. Одним словом, г-же Даллокка далеко, далеко до того, чтоб петь в десятирублевых концертах. Но г-жа Надежда Даллокка еще имеет время усовершенствоваться, и мы рады питать эту надежду.

Бендер был хорош по обыкновению. При его игре можно воображать, что так поет лебедь прощальную песнь, что так бы пел нежный голубь любовь к своей голубке, если бы имел гармонический голос. Песня Бендерова кларнета, как песня родины, льется прямо в сердце.

Маурер играл хоть старые вариации свои, слышанные уже нами великим постом, но зато с тою же ненаскучивающею выразительностию чувства, с тою же силою и легкостию смычка, которым он настроил всех на единогласную похвалу своему таланту.

Благодарность, благодарность и г. Мейеру, тем большую, что он не имел слабости самолюбия избегнуть случая быть вторым, хотя он действительно был в тени за г. Шоберлехнером.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Дон Жуан, опера Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл *

Представление Дон Жуана есть всегда явление замечательное, и для пользы искусства не должно пропускать ни одного представления этой оперы без внимания, ибо большее или меньшее совершенство в оном может служить термометром совершенства целого театра. На сей раз любители музыки были *почти* вполне удовлетворены. Заметно было, что все актеры играли с каким-то особенным усердием; но в особенности бенефициантка и г. Голланд * заслуживают полную благодарность, хотя для голоса сего последнего партия Дон Жуана слишком низка. Донна Анна своею игрою напомнила нам описание сей оперы неподражаемым Гофманом *, которое советуем почаще перечитывать всем играющим в Дон Жуане. Чистое пение г-жи Карл, огонь, верность выражения, которая заставляла забывать несколько слабых нот в ее голосе — все соединилось для очарования! Но справедливость требует заметить следующее: Зачем г-жа Карл позволяет себе, хотя редко, украшать музыку Моцарта? Это особенно было не кстати, и даже ошибкою против музыкальных правил в знаменитом трио масок *: оно было спето прекрасно, но г-жа Карл два раза превратила в своей партии окончание нисходящей гаммы в восходящую, и таким образом уничтожила имитацию, которую Моцарт с намерением сделал и в голосах и в оркестре. Это все равно, что у стиха уничтожить

рифму или неправильно переменить ударение. Новая итальянская музыка пишется нарочно так, чтобы могли украшать ее по произволу, но у Моцарта каждая нота необходима. — Зачем, перед этим же трио, бальная музыка, раздающаяся в ту минуту, когда Лепорелло приглашает масок на пир, играет в оркестре, а не за сценою? Эта веселая, сладострастная музыка как бы невзначай брошена Моцартом посреди важной гармонии масок и должна быть слышна из окошка, пока Лепорелло не затворит его; она с музыкою масок не имеет ничего общего.

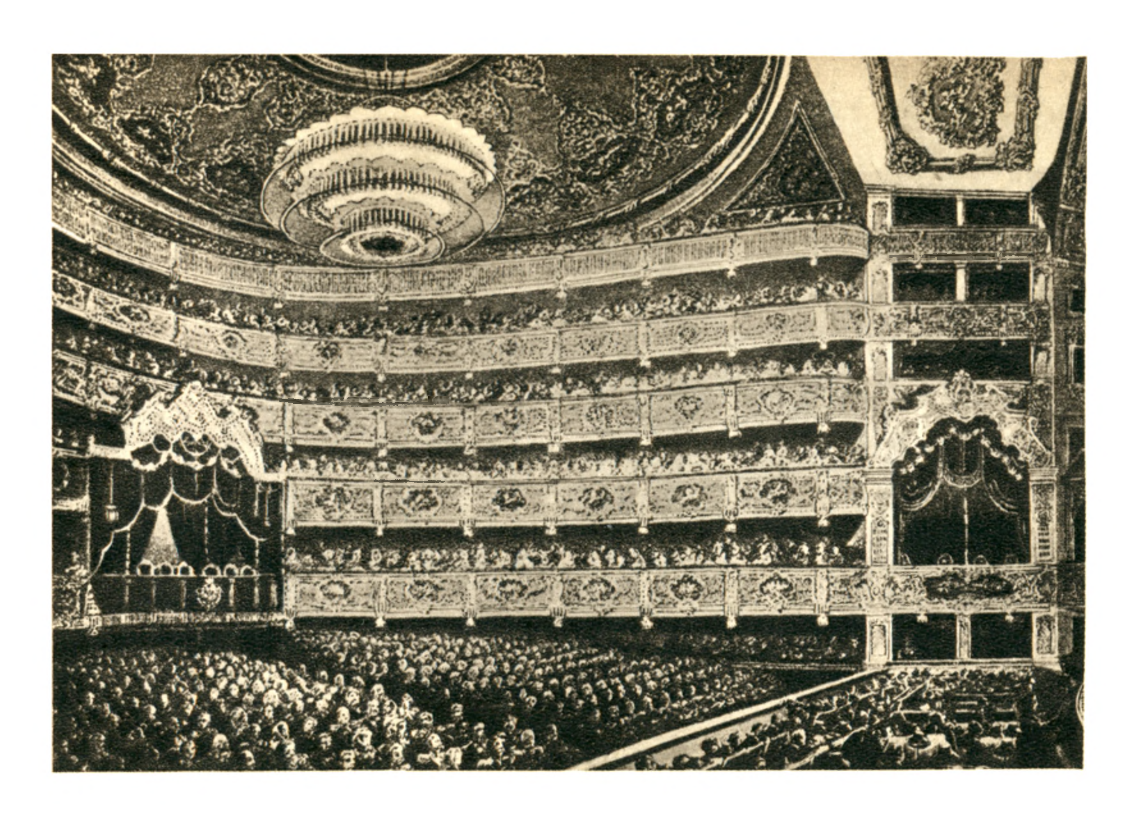
Зачем также, вопреки многократным замечаниям журналов, в конце первого акта, бальная музыка, написанная тремя различными мерами, играется не в различных местах сцены? Моцарт расчислил ее для трех особенных оркестров; соединенные вместе, они не делают никакого эффекта *. Неужели русским любителям суждено никогда не слыхать этого эффекта, как понимал его Моцарт? — Зачем первая труба не умела сыграть единственного своего соло в секстете 2-го акта? — Зачем был такой немилосердный разлад у тромбонов в двух фразах статуи? Зачем музыканты разбежались при появлении Донны Эльвиры, когда им надобно было испугаться только Командора?—Об ошибочной перемене декораций в последней сцене не скажем ничего, ибо это была не *всегдашняя* ошибка. Кстати о всегдашних ошибках: пожалеем о малом числе виолончелей и контрабасов в нашей опере. Руссо * полагал достаточным к 16 скрипкам присоединять 4 альта, 3 виолончели и 3 контрабаса. Но со времени Руссо музыка во всех частях своих достигла forte, fortissimo, и ныне нельзя ожидать настоящего эффекта от музыки, если на каждые 4 скрипки не будет полагаться двух альтов, двух виолончелей и одного контрабаса.

Окончим замечанием для г-жи Поллерт *: она, в роли Церлины, была мила, как всегда, но вовсе не поняла своей роли. Церлина, и по тексту оперы, и в особенности по характеру, приданному ей Моцартом, должна быть совершенно простодушною и невинною девушкою, которая даже не понимает ни волокитства Дон Жуана, ни ревности Мазетта, а г-жа Поллерт играла роль какой-то крестьянки-кокетки.

СМЕСЬ. МУЗЫКА

В субботу, 2-го марта, Филармоническое общество дает в пользу своих вдов и сирот знаменитое *Сотворение мира* знаменитого Гайдна *. Соло будут петь г-жа Поллерт, гг. Евсеев и Петров, а хоры гг. придворные певчие. Мы поздравляем любителей музыки с этим известием. Люди, бывшие в чужих краях, уверяют, что в целой Европе, далеко обогнавшей нас

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ
Рисунок (1832)



Зрительный зал Большого театра в Петербурге (1830-е годы)
Акварель Садовникова

по другим частям музыкального образования, нигде хоры Гайдна и вообще хоры не могут быть исполнены с тою точностию и энергиею, коими отличаются наши придворные певчие, нигде фуги не производят такого действия даже на самых обыкновенных слушателей. В чужих краях, если верить путешественникам, слушая генделевские или гайдновские хоры, вы чувствуете, что чего-то не достает для их полного величия; хоры наших придворных певчих производят впечатление, доходящее до физического потрясения; они своею силою соответствуют великим идеям сочинителей.

Филармоническое общество неуклонно следует цели, им себе предназначенной: мы слышали, что для второго своего концерта оно приготовляет новую и весьма замечательную симфонию Шпора на слова Пфейфера: *Die Weihe der Töne,* новую прекрасную кантату Швенке *, и наконец, наконец, — сочинение, приведшее весь музыкальный мир в недоумение, и с таким нетерпением ожидаемое здешними любителями музыки, словом *Девятую симфонию Бетховена с хорами на слова Шиллера:* An die Freude.— Мы будем иметь случай еще раз говорить о сем необыкновенном произведении, а теперь лишь попросим тех, кому неизвестна эта симфония по партитуре, познакомиться с нею хотя [бы] в фортепианном и довольно плохом переложении г. Черни *. Эта симфония принадлежит к такого рода музыке, которой нельзя понять с первого раза, но чем больше вы ее узнаете, тем сильнее будет ваше наслаждение. — Вероятно, многие из наших читателей заметили, что музыка Роберта Мейерберова гораздо более производила на них действия в 3-й и 4-й раз, нежели в первый.— Это свойство всякой оригинальной и многосложной музыки *, а 9-я симфония Бетховена есть самое оригинальное и самое многосложное произведение, когда-либо существовавшее в истории искусства.

СМЕСЬ

В концерте г-жи Борейко слышали мы г. Семенова *, с тем наслаждением, которое доставляется сердцу одним только изящным. У Семенова нет покровителей, но скрипка его имеет много друзей; когда он вышел, его почти никто не приветствовал, но зато прощальный поклон его был сопровожден громким рукоплесканием. Публика на сей раз даже отступила от принятого обыкновения вызывать одних только актеров и певцов, и в первый раз почтила этой честью скрипача. Правда, такой артист, как Семенов, заслуживает особенного внимания. Мы удивляемся, как скрипка его не утратила вокальной прелести тона после тяжелой игры в оркестре! Кто бы подумал, слыша его очаровательные звуки, что сей самый

виртуоз играет не только в операх, но в балетах, и даже в водевилях! И кто после того не скажет:

Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!

Честь петербургской публике, оценившей его талант! Она судила без предубеждения, и вернее многих так называемых знатоков, которые в изящных искусствах часто руководствуются *привычкою* к *чему нибудь* и отвергают все то, что не подходит под их маленькую мерку. Никто в такой степени не испытал их систематического осуждения, как Бетховен. Мы недаром упомянули о нем: Филармоническое общество во втором своем концерте даст его 9-ю симфонию *. Это ужасно! 9-ю симфонию? Ту самую, за которую он был почтен сумасшедшим, как Чацкий!.. Что скажут Фамусовы музыкального мира? Разумеется, что:

По матери пошел, по Анне Алексевне,
Покойница с ума сходила восемь раз *.

Странная участь этой симфонии. Долго лежала она в пыли, задушенная презрением мелочной посредственности; наконец, Парижская консерватория опомнилась и исполнила ее с возможным совершенством. Успех был невероятный *. Вслед затем в Лейпциге и Вене она дана с равным эффектом. Что-то будет у нас? И каково исполнит ее Филармоническое общество? Оно приняло на себя тяжелую обязанность, зато и честь будет велика. Мы не сомневаемся в ревности и желаем успеха прекрасному подвигу. Не мешало бы однакож напечатать программу симфонии, без чего финал для многих будет непонятен. Например, то место, где Бетховен изображает, как божьи звезды мчатся по широким небесам, и проч. (слова Шиллера). С нетерпением ждем этого концерта.

СМЕСЬ

О нынешнем концерте Филармонического общества получили мы вчера статью следующего содержания:

«Завтра, в концерте Филармонического общества, любителей музыки ожидает торжественный праздник: «*играют девятую симфонию Бетховена!*» Кто эти немногие слова прочтет хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее: эти строки не для него писаны. — Неопытные дилетанты хорошо сделают, если предварительно просмотрят эту симфонию, всего лучше в партитуре, а за недостатком ее, хотя в *переложении* для фортепиана на четыре руки, к сожалению, весьма неискусном, как все переложения г. Черни. Кто дорожит музыкальным наслаждением, тот знает, что предварительное знакомство со всяким музыкальным произведением не-

обходимо и что великому произведению всегда надобно учиться, как науке. Но никогда, может быть, это правило не имело более близкого приложения, как в настоящем случае. С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь все ново: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий; здесь оркестр не сбор инструментов, где каждый играет свое соло, а потом все вместе; здесь один инструмент — *сам оркестр;* здесь нет пения для того или другого инструмента; здесь пение принадлежит всему оркестру и возможно только на этом живом, органическом инструменте. Действие, производимое этою симфониею, невыразимо: сначала она поражает, давит вас своею огромностию, как своды исполинского готического здания; еще минута — и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь — и с удивлением замечаете, что стены храма сверху донизу покрыты филиграновою работою,— что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации. Мы не будем говорить о трудности исполнения этой симфонии. Честь и слава людям, возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимою, — познакомить петербургскую публику с этим исполинским произведением! Честь и слава участвующим в исполнении! Их одна бескорыстная любовь к искусству могла победить все затруднения, представляющиеся в этой симфонии самому опытному музыканту. Мы уверены, что участвующие до конца сохранят это возвышенное чувство, этот благородный огонь, без которого невозможно исполнение подобной музыки; мы уверены также, что публика не останется равнодушною к усилиям участвующих в концерте, как певцов, так и инструменталистов, и поймет всю цену доставляемого ей наслаждения. Сочувствие публики есть важная партия при всяком музыкальном исполнении. Для любителей музыки прибавим, что репетиция концерта будет в тот же день *в 10 часов утра.*

Нынешний пост вообще отличается выбором пьес, которых одни названия потрясают душу любителя музыки и которые так редко удается ему слышать. Четыре времени года Гайдна, в продолжение 30 лет не игранные в Петербурге! 9-я симфония Бетховена, о которой в продолжение пяти лет мы знали только по рассказам! Наконец, в понедельник 9-го марта нам обещают в концерте г. Ромберга подобное же классическое произведение, — кажется, никогда еще здесь не игранное: *Пиршество Александра* (Alexander's Fest), ораторию Генделя, инструментованную Моцартом, и предмет которой, вероятно, известен нашим читателям по прекрасному переводу В. А. Жуковского *.— Поздравляем любителей музыки с этим радостным известием.

[«ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ (7-ГО МАРТА) ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА...»] *

Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества был истинным торжеством для любителей музыки. Концерты сего общества всегда отличаются занимательным и просвещенным выбором пьес; не обинуясь можно сказать, что сему выбору мы обязаны постепенным образованием музыкального вкуса в нашей публике; тогда как большая часть дающих концерты старалась угождать своенравным прихотям моды, Филармоническое общество с твердостию и терпением продолжало знакомить нас с лучшими классическими произведениями старой и новой музыки. Но никогда, может быть, нельзя было увериться в этом действительном возвышении музыкального вкуса слушателей, как в концерте 7-го марта. На нашей памяти еще то время, когда артисты боялись играть первые симфонии Бетховена — чтобы *не наскучить* слушателям!!! — а между первыми его симфониями и 9-ю целая бездна... но начнем по порядку. Концерт открылся двумя последними частями оратории Гайдна: *Четыре времени года*. Прекрасные развалины прекрасного здания! Как еще много свежего, нового под их вековым мохом. Правда, многое устарело — да как и не устареть! — Кто не обкрадывал доброго Гайдна? — все, все черпали из богатого рудника его произведений, не выключая Моцарта и Бетховена; кому досталась счастливая фраза, кому неожиданное соединение инструментов, кому модуляция, кому характер целой пьесы. Как чуден был старик Гайдн! он часто хотел музыкою выразить именно то, что выходит из пределов этого искусства; в стихах говорится о петухе — Гайдн заставляет гобой подражать петушиному крику, стихотворец упоминает о веретенах — Гайдн пишет для скрипок фразы, похожие на звук, производимый веретенами, в стихах попадаются ему два слова о ткацком стане — у Гайдна челнок свистит в оркестре. Публика слушала внимательно древние звуки почтенного старца; особенно ария охотника и род баллады в последней части произвели большое впечатление.— Наконец, стены концертной залы впервые огласились последнею лебединою песнею великого Бетховена. Так много уже было писано о 9-й симфонии, что едва ли нам удастся сказать что-нибудь новое, и сверх того нет труда тягостнее и бесполезнее, как рассказывать словами о музыкальном произведении. Музыка понимается только музыкально. Но как есть люди, которые любят находить в самой музыке осязаемую мысль и которые не поним[...]

АРТО И ЛЮИЛЬЕ

Читателям С[еверной] пчелы уже известно, что в С. Петербурге теперь находятся два новоприезжие артиста, кото-

рые, каждый в своем роде, обещают много наслаждений любителям музыки. Они не давали публичных концертов, и потому мы не смеем предупреждать суда публики о таланте гг. Арто (Artot) и Люилье (Lhuillier) *; но многие уже слышали их в домах здешних любителей музыки, и их известность растет столь быстро, что мы осмелимся быть нескромными и сказать об них несколько слов, по крайней мере для того, чтобы удовлетворить нетерпеливому любопытству дилетантов, которым еще не случилось слышать новых артистов.

Арто, молодой человек (лет около 20), замечательно прекрасной, благородной наружности, одаренный огненною, подвижною физиономиею, в которой живо отражаются все чувства, выражаемые смычком его, и которая, сколь это ни покажется странным, напоминает несколько выражение лица Паганини [1]. Хотя наружность постороннее дело в музыканте, но весело видеть, когда внутреннее одушевление художника невольно переходит в его наружность: — тогда мы скорее верим, что он нас не обманывает, что он сам разделяет то наслаждение, которое он производит в душе нашей, что он не безжизненный исполнитель. Арто образовал себя под руководством знаменитого Крейцера, несколько лет тому назад получил первый приз в Парижской консерватории, столь скупой на одобрения, и мы уже давно встречали его имя в иностранных журналах, сопровождаемое похвалами, которых не хотим повторять прежде, нежели наша публика не присоединит к ним и своего голоса. Скажем здесь только, что, по нашему мнению, Арто принадлежит к числу, по крайней мере, *весьма замечательных* явлений в музыкальном мире. В его игре много нового, неожиданного: не говорим уже о том, что он посвящен во все таинства нынешней огненной, блестящей музыки, которая бы испугала наших прадедов, что все ее заколдованные трудности сами собою ложатся под пальцы художника: для первоклассного таланта это последнее дело. Главное достоинство игры Арто состоит в необыкновенной энергии, соединенной с тою выразительностию, которая невольно производит в слушателе нервическое сотрясение. Посреди живой искрометной игры Арто есть звуки, которые, кажется, долетают до вас из какого-то другого, далекого мира; они касаются всех ощущений души и производят то высокое, утонченное наслаждение, которое доводит слушателя до восторга, непонятного людям, хладнокровным к музыке. — Сочинения Арто носят на себе характер его игры и запечатлены тем свежим, но горячим чувством, которое дано не многим. Мы слышали две его пьесы: фантазию на собственную его тему и на темы из Роберта. В обеих мы заметили широкие приемы, счастливый выбор мелодии, уменье возвы-

---

[1] Говорят, здесь уже назвали его Paganini en beau *.

шать известную тему особенным ее расположением и приноровкою к характеру скрипки; наконец, искусную, цветистую инструментовку новой школы. По крайней мере, такое впечатление произвел на нас Арто. Желаем от сердца, чтобы просвещенная публика подтвердила наше мнение. Не входя в дальнейший разбор таланта г. Арто и предоставляя себе это удовольствие после его публичного концерта, мы остаемся в уверенности, что, по крайней мере, в числе немногих артистов, которых по справедливости наша публика привыкла любить и уважать, Арто займет не последнее место.

Имя Люилье, вероятно, уже известно нашим любителям пения по многочисленным романсам, получившим европейскую известность, и для которых он, по большей части, сам сочиняет и стихи и музыку; но, чтобы вполне оценить все их достоинство, надобно слышать самого сочинителя. Его романсы суть собственно небольшие сцены, нечто вроде картин Теньера или Поттера *; в них вполне отражается непритворная веселость и остроумное простодушие, составляющие исключительную принадлежность этого рода музыки, который под наружною легкостию скрывает более таланта и искусства, нежели сколько полагают, и для которого надобно быть одарену особенною, счастливою организациею. Если Арто трогает своих слушателей до глубины сердца, то Люилье морит их со смеху. Мы не знаем, примет ли он участие в публичных концертах, но весьма желаем насладиться этим удовольствием особенного рода.

ПИСЬМО К ЛЮБИТЕЛЮ МУЗЫКИ ОБ ОПЕРЕ г. ГЛИНКИ: ИВАН СУСАНИН

Вы хотели, чтобы я сообщил вам первое впечатление, которое произведет на меня новая опера Глинки, — исполняю в точности данное слово: пишу вам тотчас после первого представления *, и потому не ищите в моих словах строгой отчетливости; знаю, что в эту минуту полнота чувств будет мешать полноте выражений; прелестные увлекающие мелодии оперы еще звучат в моем слухе, и мне бы хотелось лучше пропеть, нежели говорить о ней.

Опера Глинки явилась у нас просто, как будто неожиданно; об ней не предупреждали нас журнальные похвалы; ни Journal des Débats, ни la Gazette musicale, ни la Revue Étrangère * не приготовляли нас в продолжение целого года к восторгу рассказами о всех подробностях репетиций, об изумлении знатоков, о чудесном исполнении Пасты, Рубини, Лаблаша *, о восхищении целой Европы, наконец, о всех тех обстоятельствах, которые часто против воли заставляют нас хлопать изо всей силы, — чтобы не показаться варварами. Мимоходом было сказано в С[еверной] пчеле, что будет но-

вая опера, и носился слух, что в ней будет русская музыка *; — многие из любителей ожидали услышать в опере несколько обработанных, но известных народных песен — и только.

Но как выразить удивление истинных любителей музыки, когда они с первого акта уверились, что этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки, наконец, существование вообще *народной* музыки *. Для вас, образованного любителя,— этот вопрос был всегда почти решенным; вы верили, что точно так же как для живописца существуют особенные черты, которые определяют физиогномию того или другого народа, и можно нарисовать, н[а]пр[имер], русское или итальянское лицо, не делая ни с кого портрета, что так точно и для музыканта существуют особые формы мелодии и гармонии, которые определяют характер музыки того или другого народа и по которым мы отличаем немецкую музыку от итальянской и даже итальянскую от французской.— Еще прежде оперы Глинки у нас были счастливые опыты отыскать эти общие формы русской мелодии и гармонии; в прекрасных сочинениях Алябьева, графа Виельгорского, Верстовского, Геништы * мы находим русские мелодии, которые однакож не суть подражания ни одной известной народной песне. Но никогда еще употребление этих форм не было сделано в таком огромном размере, как в опере Глинки. Посвященный во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии! — богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля.— Во всей опере лишь два первые такта взяты из известного народного напева *, но за сим нет ни одной фразы, которая бы не была в высшей степени оригинальною и между тем нет ни одной фразы, которая бы не была родною русскому слуху.

С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — *новая стихия в искусстве,* и начинается в его истории новый период: *период русской музыки.* Такой подвиг скажем, положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения! —

Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки, Жизнь за царя, или Сусанин

Мои письма не могут поспевать за представлениями этой оперы. Уже пять раз давали ее * и пять раз вызывали автора не рукоплескания приятелей, но единодушный голос публики. Из этого не следует, чтобы опера Глинки не имела противни-

ков и даже очень горячих. Этому и быть иначе нельзя: музыка уже такое несчастное искусство, что всякой почитает себя вправе судить о нем; не-архитектор — побоится говорить о здании, не-живописец о картине, но о музыке, о сем труднейшем из искусств, которого основания скрываются в недосягаемой глубине души человека, толкует всякий, даже не умеющий отличить *re* от *fa*.—О суждениях таких людей поговорим когда-нибудь особо — в них много отлично смешного. — Всякое новое, необычайное явление в искусстве есть прекраснейшее средство выводить на свежую воду понятия об оном некоторых дилетантов. Для музыки известной, знаменитой, у них есть готовые фразы, почерпнутые из журналов, из разговоров, и потому имеющие вид истины; но когда новый шаг в искусстве делает это пособие бесполезным — тогда во всем свете открывается: в каком детстве находятся понятия этих господ о музыке.

Но поспешим присовокупить к чести автора музыки и к чести слушателей, что число этих противников с каждым представлением уменьшается, а рукоплескания усиливаются. Кто слышал оперу два раза, тот говорит о ней уже не так, как после первого представления. Это признак верного и долгого успеха. Немногие поняли Роберта * в первое представление, а контраданс с первого раза понимает всякой.— К сему нужно заметить, что композитор пренебрег теми заповедными фразами, которыми оканчивается всякая итальянская пьеса, как письмо словами: *с истинным почтением и проч.*, и по которым слушатели узнают, что им пора хлопать. В опере Глинки — музыка продолжается непрерывно, оттого в 1-е представление рукоплескания публики заглушали лучшие места оперы и таким образом половина ее была потеряна; в следующие представления публика была осторожнее; она удерживала знаки своего энтузиазма во время лучших мест, но зато впоследствии сторицею награждала автора за наслаждение, ей доставленное.

Обратимся к самой опере:

И место и время не позволяют мне рассказать вам ее содержание и ее соединение с музыкою. Впрочем, либретто у каждого перед глазами *. Предмет оперы родился в голове сочинителя музыки вместе с самою музыкою и весь ход пьесы был им изобретен прежде нежели [он обратился] к сочинителю слов с просьбою дать ей сценическую форму. Барон Розен исполнил это дело с редким успехом, несмотря на немаловажные затруднения, которые ему предстояли *; ибо, скажем мимоходом, многие места музыки уже существовали в голове музыканта прежде, нежели к ним были написаны слова, что заставило поэта изобретать совершенно новые размеры стихов. Знакомые с механизмом нашего стопосложения поймут всю трудность такой обделки; между тем на каждой

странице встречаются стихи, истинно прекрасные, которые бы годились и не в оперу. Честь и слава и таланту, и опытности, и терпению поэта! *

Содержание оперы просто, как и должно было быть в предмете, которого развязка заранее известна всякому русскому и где всякое imbroglio * было бы неприлично. В I-м действии сельская картина: вообразите себе, что вы в поле летом *; до вашего слуха доходят разные звуки: с одной стороны важное протяжное пение мужчин, с другой — веселые песни женщин и к этому присоединяются еще удалые клики гребцов; в природе это соединение разнородных напевов, как всякий легко может понять, часто бывает весьма неприятно для слуха, но бывают и минуты, когда случайно эти напевы сливаются в чистую гармонию, и это странное с первого раза соединение получает необыкновенную прелесть, которой нельзя выразить словами. Всякой испытал это чувство. В музыкальном искусстве, как вам известно, существуют средства уловить эти минуты совпадения разнородных напевов в одну общую им гармонию и следственно сохранить то живое чувство, которое возбуждается в вас этим смешением напевов, не раздирая вашего слуха. Вы знаете также, что эти средства доступны только глубоко изучившему таинства гармонии; наш музыкант воспользовался средствами своего искусства с необыкновенным успехом: сначала раздается важный протяжный хор мужчин, к ним присоединяется веселый хор женщин,— вот на реке слышны удалые напевы гребцов,— наконец, все эти хоры посредством искусной контрапункции сливаются в один общий, в котором каждая часть певцов сохраняет свой отличительный характер, где каждый хор вы слышите отдельно и всех вместе без всякой темноты и сбивчивости. Надобно слышать этот хор, чтобы получить понятие о действии, им производимом *. В инструментации здесь особенно замечательно pizzicato, резко отделяющееся от пения, — это возвышенная до искусства балалайка. Действие, производимое этим хором, невыразимо; публика с восхищением приняла арию Антониды (г-жа Степанова) *. Прекрасный, свежий мотив на слова: *Там в деревне за рекою* хотя и сохраняет в полноте свой русский характер, мог бы доставить в гостиных бессмертие многим из известных итальянских опер; такие мотивы почти мимоходом рассыпаны композитором щедрою рукою по всей опере; другие более скупые сочинители, которым бы посчастливилось найти хоть один из таких мотивов, не посовестились бы повторить его по крайней мере раз двадцать, чтобы втолковать его слушателям и отличить его от так называемых итальянцами arie di sorbetti * и которыми наполняются итальянские оперы для балласту. Наш композитор не боится быть расточительным и имеет на это право. Публика с таким же восхищением приняла преле-

стное трио Антониды, Жениха (г. Леонов) и Сусанина (г. Петров)*: *не томи, родимый,* и проч.* Здесь кстати о женихе; некоторые из слушателей, привыкшие к складу обыкновенных опер, непременно хотели в Собинине видеть какого-то героя, нечто вроде Танкреда или Орбасана*, и досадовали, зачем не видят в г. Леонове тех грозных размахов, которыми отличаются оперные любовники. Здесь жених таков, каким всегда бывает жених в наших селениях, т. е. смелый в драке, но простодушный, стыдливый и до некоторой степени беззаботный юноша; такой характер дан ему сочинителем слов и сочинителем музыки, и молодой артист выдержал этот характер как нельзя лучше.

Вторая половина 1-го действия начинается балом у начальника польского отряда*; раздается польской, который в своем роде есть образцовое произведение; он написан в старинном вкусе, который теперь потерялся, но обработан со всем щегольством новейшей музыки; за сим следует мазурка в таком же роде — посреди ее является к польскому начальнику гонец с вестию об избрании Михаила Федоровича на царство; эта весть приводит весь бал в волнение; звуки досады прорываются в танцевальный мотив, диссонансы как тучи находят на веселый, беззаботный напев мазурки — но мазурка продолжается — скоро несколько удальцов вызываются захватить в плен нового царя — гости успокаиваются и мазурка снова усиливается, обогащенная всею роскошью гармонии. Эта сцена обработана с большим тщанием; для вас как любителя музыки будет интересно знать, что в ней все хоры идут чистым двойным контрапунктом. Вы можете себе вообразить, какой эффект придает такое расположение голосов этой сцене.

Между польским и мазуркою есть просто танцы: краковяк, pas de quatre — которые, несмотря на то, что написаны ново и изящно,— нам кажутся лишними: они только расхоложают действие. Польской и мазурка составляют существенную часть этой сцены, все прочее не принадлежит к ней*.

2-е действие* есть самое драматическое по содержанию: сцена открывается прелестным дуэтом между Ваней, приемышем Сусанина (г-жа Воробьева)*, и Сусаниным. К изяществу мелодии здесь присоединяется особая ее форма: она заключается в семитактном периоде[1]*. После громогласной польской мазурки этот дуэт производит необыкновенное впечатление своим милым, невинным напевом.— В этом действии приготовляется девишник в доме Сусанина.

[1] Этот дуэт, переделанный для фортепиана и голосов, отпечатан и продается в магазейне г. Снегирева на Невском проспекте в доме Брюна № 85-й. Здесь будут продаваться и все другие нумера оперы, также переложенные для фортепиана.

Здесь весьма замечательный по изобретению и обделке хор крестьян еще не был вполне оценен публикою, но зато она с восхищением принимает прекрасный веселый квартет: они выражают свою радость и надежду на будущее счастие[1]. С этой минуты, когда Сусанин достигает совершения всех своих желаний,— на музыку находит какая-то печальная тень: это *музыкальное предчувствие* показывает в композиторе глубокое знание сердца человеческого и истинного характера своего искусства; действительно в минуту полного счастия в душу человека невольно закрадывается какое-то грустное неопределенное чувство,— невыразимое ни поэзиею, ни живописью и доступное одной музыке, — которой высокое назначение:—выражать сокровеннейшие чувства человека, ему самому не вполне понятные! Но вот раздаются голоса поляков; их приход возвещается первыми звуками польского 1-го действия, которые резко отделяются от русского напева. Вообще композитор умел счастливо воспользоваться особенными характерами русской и польской музыки, чему доказательством служат все разговоры Сусанина с поляками; этот перелив из одного характера в другой, гармонически между собою связанных, в высшей степени оригинален. Поразительна торжественная музыка слов Сусанина:

Боже! спаси царя!
Ты умудри меня и проч.

сопровождаемая буйным шопотом поляков. Расставанье Сусанина с дочерью раздирает сердце; какой благочестивой грусти исполнена музыка слов:

Благослови, господь, твое житье!..

Сусанин еще прежде отправил Ваню предуведомить до зари царя о предстоящей ему опасности — и наконец буйные польские звуки заглушают вопль дочери. Вы еще находитесь под влиянием этих звуков, когда раздается свадебный хор женщин, основанный на самом оригинальном пятичетвертном русском мотиве, и, заметьте, мотиве ниоткуда не взятом (как все мотивы в опере Глинки) — но который, если бы вы услышали его даже отдельно от оперы, — вы бы назвали свадебной песнью. Так глубоко постигнул автор законы образования русской мелодии. Но я никогда не кончу, если буду исчислять все красоты этого акта; увлеченный моим предметом, я и так уже перешел за границы, которые назначил себе в начале этого письма. Оставим же подробности до будущих писем и поспешим к 3-му действию — этому торжеству нашего сочинителя *.

[1] Здесь особенно замечателен мотив совершенно оригинальный на слова: *Время к девишнику.*

Должно заметить, что партия Сусанина и в первых двух актах, не выходя из русского характера, имеет в себе нечто важное, резко отличающееся от заунывной мелодии Антониды и беззаботных напевов жениха. Этот особенный характер всех мелодий Сусанина замечается с первых слов его:

Что гадать о свадьбе,
Свадьбе не бывать.

Этот важный характер выдержан автором везде во всех состояниях души Сусанина: и в воинственной музыке дуэта с Ванею:

Снаряжу тебя конем,
Медной шапкой и мечом.

и [в] веселом живом квартете:

.Запоем, запируем, заживем.

Но в 3-м действии — когда Сусанин в минуту отдыха поляков, им заведенных в непроходимую глушь, в ожидании пытки, естественно предается мысли о своей участи; когда в нем борется чувство святого долга, любовь к царю и отчизне, и воспоминания о дочери, сироте, о семейном счастии,— в эту минуту напев Сусанина достигает высшего трагического стиля — и дело доныне неслыханное! — сохраняя во всей чистоте свой русский характер.—Надобно слышать эту сцену, чтобы увериться в возможности такого соединения, которое доныне почиталось несбыточною мечтою. Здесь, по нашему мнению, во всем блеске [является] дарование композитора и созданием сего нового характера он получает право на почетное место между европейскими композиторами.

Искусная контрапункция, все музыкальные хитрости, есть дело знания, разумеется, соединенного с талантом; счастливые мотивы — дело счастливой организации — их не перечтешь в опере, и, мы знаем по прежним сочинениям Глинки, они ему ничего не стоят, они родятся у него так легко, что не за что ему сказать и спасибо,— но создать новый, неслыханный дотоле музыкальный характер, возвысить народный напев до трагедии — это дело творческого вдохновения, которое дается редко и немногим. Оттого мы считали себя вправе сказать после первого впечатления, произведенного на нас оперою, и теперь после пяти представлений повторить еще раз, что с этою оперою начинается новый период в искусстве, период русской музыки. Слушая Сусанина, нам невольно приходил в голову характер Пизарро в Бетховеновом Фиделио *, от которого по прямой линии произошли все Веберовы оперы *. Желаем, чтобы то же случилось и с характером Сусанина.

Я не буду Вам говорить о мастерском хоре поляков, в

котором композитор умел соединить какой-то беззаботный и живой характер с изнеможением и досадою; не буду говорить о прекрасной мысли ввести в оркестр (в монологе Сусанина) воспоминания мотивов его дочери, сироты, свадебного; опускаю тысячу замечательных подробностей, которых я не коснулся даже мимоходом, — не буду говорить о трогательной, с каждым представлением возвышающейся игре г. Петрова, ибо — письмо мое и без того уже длинно. Окончу искреннею благодарностию Театральной Дирекции, которая заранее умела оценить все достоинство композитора, доставила ему все средства, каких он только мог желать для исполнения своего произведения, — и просвещенному вкусу которой мы обязаны блестящею постановкою сей оперы на С. Петербургской сцене *.

В следующем письме * я постараюсь сказать несколько слов о новом театре, об общих качествах музыки Глинки и об игре актеров, которые при деятельном руководстве достойных и опытных капельмейстеров гг. Кавосов (отца и сына) * показали, до чего может [быть] доведено природное дарование, возвышенное благородным, неутомимым трудом.

К. В. О.

P. S. Чтобы дать вам понятие, какое сильное действие произвела здесь эта опера на души эстетически образованные, я позволю себе привести несколько строк из письма, полученного мною тотчас после первого представления от одного умного человека, не-музыканта, но одаренного живою, пламенною любовью к искусству и к России; эти немногие строки, вырвавшиеся из сердца, говорят более, нежели все мои толкования:

«Что за музыка! Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им. В языке этой новорожденной, прекрасной музы есть истинно что-то волшебное. Все польское также прекрасно выражено, и характеры двух наций музыкой чрезвычайно искусно оттенены; в польском столько важности и даже чванства, а в мазурке буйное, отчаянное веселье. Напротив, в русском, в самых веселых песнях, сколько тишины и благонравия, и даже тогда, как народ ликует при венчании царя, автор сумел сохранить его песням свойственную ему скромность, а в печальном, так называемом, заунывном его пении у Глинки, в каждом звуке есть, кажется, слеза. Когда мне случится [еще раз] видеть сию оперу, то эпилога не дождусь; слушая трио Воробьевой со Степановой и Леоновым, я готов был рыдать с ними: может быть, в третий раз не в силах буду удержаться, а смешным быть не хочется. Среди всеобщей радости, плач сирот о виновнике торжества производит разительную противуположность; эта прекрасная мысль, самая драматическая идея, и я уверен, что она принадлежит

автору музыки. Вы знаете, что я не совсем терпеливо слушаю мнения, противные моим; но поверите ли, что тут, напротив; во мне рождается какое-то сострадание к тупочувствию тех, кои меня не понимают; уж не действие ли это Глинкиной музыки? Впрочем, если б я и мог огорчиться двумя, тремя глупыми критиками, то должен бы был утешиться окружавшими меня в театре восторгами» *.

НОВАЯ РУССКАЯ ОПЕРА: ИВАН СУСАНИН

Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена

(Посвящается М. П. М....... му) *

Прошло уже 14 представлений этой оперы, и театр каждый раз был полон, и уже несколько журнальных статей различно отозвались об ней *. Я не намерен этими строками, приняв строгий вид неумолимого судьи, положить решительный приговор; но хочу только разделить с вами то впечатление, которое произвела на меня опера; я видел действие, которое произвела она на вас, видел ваши слезы, и уверен, что найду отзыв на эти строки в душе нежной и образованной.

Очень тяжело на моем месте, взяв перо и будучи полным сладких воспоминаний *Ивана Сусанина,* писать некоторые ужасные суждения, к несчастию, довольно общие в Петербурге; но, впрочем, скрепя сердце, все-таки лучше рассказать их сначала: по крайней мере будет кончено!—До сих пор, пока выходили частные сочинения в русском духе, пока многие благородные журналисты твердили, что теперь Россия получила свою самобытность, теперь русский понимает свое, русское, и т. д.; пока это говорили только сочинители и журналисты, до тех пор их оптический обман имел совершенный успех. Но когда русский, благородный, образованный, с пламенною душою, с величайшим талантом понял русскую национальность; когда он, увидев безоблачное небо Италии, вспомнил свое пасмурное родимое небо; услышав творения Беллини, Россини, Доницетти в их отечестве, вспомнил унылую песнь русского и создал нежную Антониду, ангела Ваню,— и наконец, горестно расставаясь с любимою своею мечтою, бросил ее на позорище света: тогда исчез оп-

---

[1] Эту статью редактор Литер[атурных] приб[авлений] получил при следующем письме: «М. Г. Мое старое сердце расшевелилось при звуках родной музыки нашей оперы. Меня поразили многие суждения о ней, суждения, которые я счел бы несбыточными, если бы не был сам очевидным слушателем.— Эти две причины побудили меня написать статью, которую здесь прилагаю. До сих пор в вашей газете не было ничего помещено о творении г. Глинки, и я сочту за особенную честь, если моя статья, неискусною рукою написанная, удостоится вашего внимания». *Примеч[ание] редакции «Литературных прибавлений».*

тический обман, разорвалась завеса, скрывавшая непроницаемо петербургский высший круг и все его суждения; настала эпоха настоящего переворота общих мнений.

До сих пор европейская слава всех опер, появлявшихся на петербургской сцене, обеспечивала суждение наших фешёнеблей, которые, сказав: «это удивительно, mais c'est délicieux!» *, подтверждали этим только общее мнение, что они великие знатоки музыки; даже некоторым из них так счастливилось, что они успевали заучивать легкие мотивы Россини и Беллини. Конечно, это мелочи, но мелочи, которые вы встречаете на каждом шагу, которые не дают вам ни минуты покоя. И этих великих ценителей, как саранчи, развелось в Петербурге, они же называют Петербург музыкальным городом, твердят, что это варварство редко ездить в оперу, предпочитать что-нибудь опере, и проч.

Наконец, появился *Иван Сусанин,* и все заговорили: «это наше сочинение, мы должны сами положить об нем суждение». Но бедные меломаны! Они забыли, что тут нет еще пока общего мнения, европейской славы сочинителя, что во французских журналах для их помощи не означены лучшие пассажи, и нужно было решиться говорить по собственному разумению.

Многие сказали «c'est mauvais», это можно слышать на всякой улице, «dans tous les cabarets»... [1] * Другие были благосклоннее и объявляют, что «опера порядочная, но как можно сравнить ее с нашими милыми Беллини, Россини!» И за этим с восторгом поется мотив,— вы думаете Россини, Беллини; ничуть не бывало: наш меломан для доказательства своих слов не может вам ничего более спеть, кроме торжественного марша из *Фенеллы!* * И эти люди судят о музыке громогласно, в публичных собраниях!.. Есть еще другие, самые жалкие остатки высшего круга, которые, чувствуя всю прелесть творения г. Глинки, не смеют сказать громко своего мнения, чтобы себя не компрометировать.—Этот чад суждений наполнил, с весьма малым исключением, все залы, весь партер, и русский человек не знает, куда обернуться, чтобы, утирая сладостную слезу, исторгнутую музыкою Глинки, не встретить злой усмешки во фраке с бархатными отворотами и с лорнетом elastique в руке... Давно, давно уже говорят о руссицизме, о русском, о национальности; а теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным и притом бессовестным подражателем [2]. И, что еще ужас-

[1] Было сказано в первое представление в одной из лож бельэтажа. *Примеч*[*ание*] *сочинит*[*еля*].

[2] Не слишком ли пристрастно мнение автора? В высшем круге общества, как и в других кругах, были два мнения: *за* музыку Глинки и *против* нее. Не знающие и говорящие о музыке рассыпаны по всем рядам общества и, может быть, их менее в высшем круге, нежели в других *Примеч*[*ание*] *ред*[*акции*] [«*Литературных прибавлений*»].

нее, эти люди, как бы из *одолжения* слушают *Ивана Сусанина,* в продолжение всего акта лорнируют ложи, наконец, в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают...[1]

Они жалки, очень жалки! Сердиться на них не стоит,— и, кажется, подобных нигде, кроме Петербурга, нельзя найти.

Но есть еще ценители, и суждения их, к несчастию, печатные. Несколько уже времени я догадываюсь и не могу догадаться, что бы заставило одну газету излить в своих строках какую-то худо скрытую досаду, неудовольствие? Неужели какая-нибудь национальная гордость заставила автора помещенной в ней статьи взяться за перо, чтобы впервые в жизни сделать музыкальный разбор, и то неудачно?

Конечно, есть во втором акте слабые роли (но не слабая музыка), речитативы: «*Откуда? Романов? где он?*», произносимые г. Байковым *, скорее смешат, нежели производят уважение к военачальнику. Конечно, слишком сильно отличается величественный, благородный характер русских пред *крылатыми.* Но что же делать? Судьбы вышнего неисповедимы, и он один знает, почему характер русского народа велик и благороден, почему тоже есть и не великие характеры. Во всяком случае, это вовсе не касается оперы.

Каждый яд имеет свое противоядие, а после горя и радость веселее! С каким же удовольствием вы можете в каждое представление насчитать несколько десятков истинных ценителей, которые умеют восхищаться прекрасным; но их суждения, к несчастию, вы редко услышите; они вам только скажут: *четырех, пяти раз мало слышать такую музыку, чтобы осмелиться сказать об ней что-нибудь решительное.* Конечно, это слишком скромно, но зато такой ценитель сам себе изменяет в театре: вы легко читаете в его выражении лица, в его движениях, в этой невольно проблеснувшей слезе то, что он боялся повторить словами. Это настоящие меломаны и притом с душою русскою. Для них писал г. Глинка; он их видит и понимает. Первым ценителям он тоже умеет отдать должную справедливость; он от души смеется и смеясь благодарит их за то, что они из *одолжения* наполняют ряды партера и усердно увеличивают шум при вызовах.

Неоспоримо, что итальянская, французская и позже немецкая музыка, будучи почти совершенно обработаны, получили всеобщую известность и из них образовалась общая

[1] Да извинит нас почтенный автор: этот портрет списан не с лучшего общества; равным образом к нему не может относиться большая часть того, в чем он его упрекает. Впрочем, это заблуждение встречается у многих наших писателей. *Примеч*[*ание*] *ред*[*акции*] [*«Литературных прибавлений»*].

УЛЕ БУЛЛЬ
Литография 1830-х годов

Рукопись статьи В. Ф. Одоевского „Письмо к любителю музыки.. “

европейская музыка. Она так вкоренилась везде, к ней так прислушались, что обыкновенные, безыскусственные звуки родной музыки не могли бы произвести на большое число людей заметного впечатления.

Это условие представило г. Глинке значительную трудность. Он должен был, руководствуясь общею музыкою, передать совершенно верно звуки родные, и тем поставить русскую музыку на ту же степень, на которой стоят национальные мелодии Запада Европы. Трудность чрезвычайная, которую легко поймет всякой, кто хотя немного прислушается к нашей мелодии. Нет в свете более своевольного, неправильного и вместе с тем гармонического соединения звуков, как в русских напевах. Г. Глинка вполне успел в этом деле; он понял эти напевы и передал их в стройном целом, присоединив к ним удивительную инструментовку, которая бы сделала честь любой из опер Обера, Галеви, Беллини или Доницетти. Он еще более показал этим творением: он показал, что твердо владеет пером музыки, что оно никогда не изменяет ему, как бы различны ни были обстоятельства действий. И в самом деле, сколько противоположностей вы найдете в *Иване Сусанине?* То беззаботность, семейное счастье, *праздник, праздник свадебный,* тихие чувства счастливого отца; то буйная веселость поляков в резких чертах мазурки; то опять картина семейного быта, седая опытность и сладостные надежды отца, и ангельские мечты питомца, птенчика! Не прошло минуты — и горесть, отчаяние, потери все изменяют. Величие русского характера берет верх над всем, любовь к царю резко обозначается; и твердая решительность, и теплая вера, и грустные, тяжелые воспоминания утраченного, соединясь, показывают в полной красоте Сусанина!..

Прошли тягостные минуты отчаяния, и грустная, унылая песнь одинокого Вани облегчает ужас предыдущего впечатления. Вы как бы ждали этой песни; каждый звук ее проходит душу и ее успокаивает: вы чувствуете сладкую слезу на щеке своей... Не стыдитесь этих слез: песнь вполне их стоит, и автор более ценит каждую из них, нежели все длинные, холодные рассуждения о его сочинении. Ваша слеза молчалива и робка, но она ручается автору за его славу; она молчалива и робка, но защищает автора от всех неприязненных суждений.

Первый хор с фугою, песнь Антониды, вся музыка II акта, трио Антониды, Собинина и Сусанина, дуэт Сусанина и Вани, трио * тех же трех лиц («Время к девичнику»), семейная молитва, дуэт Собинина и Антониды («Сколько горя в этот день избранный»), последняя песнь Вани, финал и особенно весь предсмертный монолог Сусанина, и вообще вся, без исключения, инструментовка вполне доказывают неподдельный, гениальный талант г. Глинки. Чем всякий автор,

уже известный и пользующийся славою, желал бы увенчать свои творения, тем г. Глинка начал свое поприще. Желаем ему в последующих трудах быть столь же сильным, музыкальным и чувствительным, как в *Иване Сусанине:* более желать, кажется, невозможно.

Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики [1] *. Навряд ли какая-нибудь опера была у нас лучше выполнена и вообще и во всех частностях. Одного только можно пожелать, чтобы игра г-жи Степановой и г. Леонова сделалась более одушевленною.

Конечно, самая роль Антониды, не говоря о пении, одна из труднейших. Но чего нельзя ожидать и требовать от такого таланта, каким вполне обладает г-жа Степанова? Г. Леонову самый лучший образец превосходная игра Петрова. Но что же сказать об игре г-жи Воробьевой? Трудно на чем-нибудь остановиться! С появления *Ивана Сусанина* она стала выше всякого суждения и по игре и по голосу. В одном только можно ее уверить, что вся публика без различия обожает милого птенчика!

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАДЕЖДЫ

Для любителей музыки, в течение наших концертных недель, приготовляется много нового и много хорошего. Упомянем о некоторых из этих приятных новостей.

Филармоническое общество, которое ежегодно знакомит нас с знаменитейшими произведениями, коих мы не можем слышать в других концертах, даст по обыкновению два вечера: в 1-м (13 марта, в субботу, в зале Благородного собрания) мы услышим славную ораторию Бетховена: Christus am Oehlberge *, принадлежащую к тем немногим произведениям, которые никогда не изменяют ожиданию музыканта. За сею ораториею будет нечто совершенно новое: г. Марксен * имел счастливую мысль переложить на оркестр известную всякому любителю музыки сонату Бетховена для фортепиан с скрипкою, посвященную Крейцеру (a-moll, op. 47); мы уверены, что это переложение возбудит живейшее любопытство в дилетантах; мы имели случай видеть партитуру Марксена и, сколько можно судить по партитуре, думаем, что она произведет большой эффект. Можно пожелать, чтобы этот опыт был сделан и над другими фортепианными сочинениями Бетховена; большая часть из них написана в размере оркестра и имеет вид готовых очерков для симфоний. Несколько лет тому назад мы слышали в концерте в пользу инвалидов la sonate pathetique (in c) Бетховена, весьма искусно переложен-

---

[1] Опять то же заблуждение автора. *Прим*[*ечание*] *ред*[*акции*] [*«Литературных прибавлений»*].

ную на военный оркестр г. капельмейстером Гаазе; в этом виде она производит необыкновенное впечатление; весьма бы желательно было, чтоб эта соната была еще раз повторена в военном концерте. — Во 2-м концерте Филармоническое общество намерено дать большую симфонию г. Лахнера (Preis-Symphonie) *, увенчанную Венским обществом духовной музыки (concerts spirituels); о сей симфонии мы будем иметь случай поговорить еще раз.

17 марта, в среду, в той же зале будет концерт г. Бема, нашего любимого скрипача, которого правильная, верная и одушевленная игра всегда вполне удовлетворяет музыканта. Мы будем иметь случай еще раз поговорить о сем концерте.

Г. Маурер приготовил к своему концерту новую увертюру на тему музыки «Боже, царя храни», концертант для шести скрипок и наконец некоторые части своей новой симфонии. Мы имели случай слышать эту симфонию и, по нашему мнению, она к титлу сочинителя прекрасных концертов, давно уже заслуженному г. Маурером, прибавляет титло первоклассного симфониста. Мы ожидаем особенного действия, которое произведет на слушателей оригинальное scherzo этой симфонии. Тогда же мы слышали новый концерт нашего отличного фортепианиста г. Карла Мейера; это произведение поразило нас своим счастливым мотивом; об отделке и говорить нечего: блистательные, полувоздушные пассажи, искусное употребление оркестра — ко всему этому давно уже приучил нас г. Мейер. — Наш молодой фортепианист Герке явится к слушателям с новым концертом г. Шопена, новой фантазией г. Тальберга на темы «Нормы», и с своим собственным блистательным рондо. Все эти сочинения принадлежат к тем, которые по виду кажутся неисполнимыми и которые слушаем, не доверяя, точно ли они играются на фортепиано, особливо с тою быстротою и точностию, которая отличает игру г. Герке.— Мы слышали также, что г. Штейн *, известный наш импровизатор, написал новый концерт для фортепиано; любопытно будет познакомиться с этим произведением юного, пламенного фантазиста.

Г. Ромберг, которого концерты всегда замечательны выбором пьес, не игранных в Петербурге, и в нынешнем году приготовил нам приятные новости: музыку Верстовского на стихотворение Жуковского «Певец во стане русских воинов», которой нам никогда еще не удавалось слышать и о которой знатоки отзываются с большою похвалою; и несколько сцен из Гетева «Фауста», положенного на музыку Радзивиллом; немногие, весьма немногие из самых горячих любителей слышали эту музыку, а слышавшие говорят о ней с невыразимым восторгом, как о произведении первого класса.

Нас ожидают еще — скрипачи: г. Гауман (см. ниже) и г. Арто, гобоист г. Брод, флейтисты: г. Сусманн и г. Гийю;

г. Беркадатти, играющий на мандолине скрипичные концерты Майзедера так, что вы заслушаетесь. Никогда еще в Петербурге не было собрания таких отличных виолончелистов, как теперь: не говоря уже о знаменитом нашем госте г. Борере *, назовем: г. Мейнгарда, г. Шуберта, г. Кнехта, гг. Карла и Киприяна Ромбергов, к которым надобно присовокупить младшего Маурера, приготовляющегося быть великим музыкантом.

По всему судя, концерты в нынешнем году будут очень интересны; мы будем следить их с большим вниманием, ибо они, не поддерживаемые сценическим очарованием, служат весьма хорошим термометром музыкального образования публики. Посоветуем от сердца нашим гг-м концертистам отложить в сторону их к несчастию очень обыкновенную привычку: наполнять промежутки между своими пьесами всяким вздором. Они говорят, напр[имер], что пение в концерте необходимо, правда, но только *хорошее* пение; что радости выпустить на смех публике какого-нибудь певца или певицу, которые вместо пения только кашляют и чихают? Кто не может иметь отличных певцов, тот лучше сделает, если наполнит все антракты между своею игрою хорошими увертюрами или отрывками из симфоний. Напрасно артисты упрекают слушателей в их приверженности к одним бравурным вариациям: наша публика очень любит и ценит оркестрные пьесы: ухо любителей после ужасов нынешней концертной музыки с невольным наслаждением отдыхает в гармонии хорошего оркестра; сколько еще оркестрных сочинений, не слыханных в Петербурге: а еще не весь Бетховен известен, не весь Моцарт! Мендельсон-Бартольди представляет богатый запас для гг. концертистов; Маршнер * почти совсем не был игран; вот еще несколько оркестрных пьес, которые нам теперь приходят на память и которые никогда здесь не были исполнены: симфонии Нора *, ученика Шпорова, Шнейдера: Ouverture de chasse; Лобе увертюра из оперы Flibustier *; наконец, прибавим, что слушатели будут очень благодарны концертистам, которые доставят им случай услышать прекрасные симфонии графа Виельгорского, давно уже игранные, или игранные только в маленьком обществе. Напомним также о прекрасном аллегро симфонии г. Резвого *.

СМЕСЬ

Концерт Филармонического общества (в пользу его вдов и сирот) сегодня, в субботу, в зале Благородного собрания у Казанского моста.

Для посетителей этого концерта будет приятная неожиданность: на сей неделе приехал к нам из Вены чрез Одессу знаменитый фортепианист Леопольд фон-Мейер *. Филармониче-

ское общество почло долгом на этот раз отступить от своего правила: не допускать чисто концертных пьес (solo) в своих собраниях. Г. Леопольд фон-Мейер, уважая благодетельную цель общества, согласился между симфониею и ораториею сыграть фантазию своего сочинения. Слышавшие его произведения и игру говорят, что они составляют нечто такое, о чем до сих пор мы не имели понятия. Любопытно! Леопольд фон-Мейер, соученик знаменитого Тальберга; один из них направил свой музыкальный путь на юг, другой на север; оттого, может быть, мы чаще слышали о Тальберге, нежели о Мейере.— Другие части сего замечательного концерта остаются без изменения: он начнется симфониею, переложенною Марксеном на оркестр из славной фортепианной сонаты Бетховена, посвященной Крейцеру (*la min.* ор. 47). Это, как говорят немецкие журналы, «перерождение» Бетховеновой музыки превзошло ожидание знатоков, слышавших эту симфонию на репетиции. Особенно поражает первое аллегро: никак нельзя подумать, чтоб оно не было оригинальным произведением великого художника. Теперь понятно, почему знаменитый виолончелист Бернгард Ромберг отзывался с таким восхищением о сей переделке. — Концерт окончится ораторией Бетховена же: Христос на Елеонской горе. В ней дилетанты, вероятно, обратят внимание на прекрасные хоры воинов: первый in *C* (alla Marcia) и второй in *D-dur:* «Hier ist er», соединенный с трепетными голосами юношей: «Was soll der Lärm bedeuten». Особенно поразителен терцет «In meinen Adern», исполненный тихих, возвышенных чувств, в который врываются дикие крики воинов: «Auf, auf! ergreifet den Verräther». — Блистательная фуга «Preiset ihn» оканчивает величественное произведение второго периода Бетховеновой музыкальной жизни, современное симфониям героической и *ut mineur* *.

Второй концерт Филармонического общества будет 27 марта, также в субботу, в той же зале. Мы услышим: увертюру, никогда еще здесь не игранную, из *Леоноры* Бетховена: так называлась прежде опера, которую впоследствии Бетховен переделал под именем *Фиделио.* Известная увертюра к этой опере была написана Бетховеном для Праги, потому что прежняя, та, которую мы услышим, была слишком трудна для тамошнего оркестра *; Psalm сочинение Феска *, петый гг. членами императорской придворной капели; наконец: увенчанную симфонию (Preis Simphonie) г. Лахнера; вот что о ней известно:

В 1835 году Венское музыкальное общество (Concert Spirituels) [1] предложило приз в 50 золотых дукатов за лучшую симфонию. К 1 мая 1836 [года] были присланы в общество из Италии, Франции, Англии, Швеции, Польши и Голландии 57

---

[1] Мы перевели было это выражение так: общество духовной музыки, но это было неправильно.

симфоний, с особо запечатанными именами сочинителей. Избранные судьи: Эйблер, Иосиф Вейгль, Генсбахер, Адальберт Гировец, Конрадин Крейцер, Зейфрид * и Умлауф большинством голосов (пять против двух) присудили приз сочинителю симфонии названной: Sinfonia passionata, г. Лахнеру, королевскому Баварскому капельмейстеру. Сколько можно судить по партитуре, эта симфония отличается весьма тщательною и искусною обработкою. Главная тема первого аллегро заимствована из одной народной немецкой песни.

Концерт нашего любимого скрипача г. Бема будет в среду 17 марта и в той же зале. Мы услышим еще не известную здесь увертюру Маршнера (Hans Heiling) и малоизвестную Мендельсона-Бартольди (Les Hebrides) *, отличающуюся, подобно другим произведениям сего юного и уже знаменитого музыканта, оригинальностию мотивов и огненною инструментациею. В сей же вечер г. Бем будет играть концерт Маурера, которого музыку он так хорошо понимает. Г. Герке исполнит рондо сочинение Шопена. Герке и Шопен нераздельны: для пальцев первого нужна музыка второго, а для музыки второго нужны пальцы первого. В сем же концерте мы услышим г. Брода на гобое, Киприяна Ромберга на виолончели и, наконец, молодого Бема (Людвига) на скрипке; этот молодой артист, который еще в прошедшем году подавал столь блистательные надежды, будет играть вариации Берио. Окончим эти строки благодарностию г. Бему за то, что он, несмотря на свой истинно великий талант, не прибавляет, подобно многим другим, цены за вход в свои концерты: его билеты — по 5 р.

Завтра *поутру* концерт знаменитого Парижского арфиста г. Казимира Бекера *—в зале Благородного собрания. Г. Гауман примет участие в сем концерте. Билеты продаются у Пеца, в Большой Морской, и у Северного трубадура, на Невском проспекте, а в день концерта при входе.

О МУЗЫКЕ КНЯЗЯ АНТОНА РАДЗИВИЛЛА НА «ФАУСТА» ГЕТЕ

В 10-м нумере «Литературных прибавлений», извещая наших читателей о музыкальных наслаждениях, готовящихся для них в нынешний пост, мы сказали, что в концерте г. Ромберга будет несколько нумеров из Гетева «Фауста», положенного на музыку князем Радзивиллом. Так как это превосходное творение еще весьма мало известно, то почитаем за нужное сообщить о нем здесь некоторые подробности.

Три года тому назад скончавшийся на 58 году отроду князь Антон Радзивилл * принадлежит к числу тех немногих композиторов, произведения коих не должны и не могут придти в забвение. Он любил пламенно искусство, изучал его с глубочайшим прилежанием, и чрез то не только приобрел основательные и обширные познания в композиции, но был также от-

личным виртуозом на виолончеле. По званию и состоянию своему не завися от тех мелочных обстоятельств, которые гнетут не только обыкновенный, но даже и высокий талант, заставляя его производить то, чего бы он не хотел, и тогда, когда нерасположен, князь Радзивилл писал немного, но по вдохновению, в полном смысле этого слова, потому после него не осталось многотомных произведений *.

Радзивилл страстно любил Гетева «Фауста»; поэтическая душа его находила для себя полное выражение в этом высоком творении: в ней заговорила потребность перенести эту «божественную драму» (divina comedia) в поэтический мир звуков,— пропеть те дикие страсти, ту пламенную любовь и ту дивную борьбу неба и ада, которая так восхищала его в колоссальном создании Гете. Таким образом «Фауст» Радзивилла родился не так, как обыкновенно рождается большая часть опер: музыкант не заказывал темы для своего вдохновения, не следовал рутине автора слов: он нашел полное, совершенное создание, понял, усвоил, перечувствовал его вполне и потом перелил в звуки. Создать «Фауста» музыкального — мысль смелая и высокая — была постоянною мыслию всего зрелого возраста Радзивилловой жизни. «Фауст» окончен им только за три года до смерти *.

Сама поэма, так, как ее создал Гете, уже вызывала гения-музыканта на подвиг. Эта смесь сцен глубоко драматических с чисто лирическими весьма удобна для музыки, впрочем, с некоторыми исключениями. Князь Радзивилл сперва положил на музыку песни Маргариты и прочие лирические места, потом уже приступил к обработке целых сцен — и для каждой из них нашел в богатой душе своей верный, полный отголосок. Некоторые части «Фауста» обработаны им в форме мелодрамы; в других музыка молчит и предоставляет действующим лицам приуготовлять к действию; но как скоро оно является, музыкант тотчас овладевает им и начинает свободно развивать его в звуках. От этого переменного действия слов, мелодрамы и оперного стиля красоты поэзии и музыки являются в полном блеске; оба искусства не препятствуют друг другу, но, то расходясь, то соединяясь, дружно действуют на душу слушателя. Со всем тем нельзя было обойтись без некоторых перемен в тексте, и с согласия самого поэта иные сцены получили большее развитие. Так, наприм[ер], в церкви, когда Маргарита беседует с своею совестию, олицетворенною в Мефистофеле, и слышит хор, поющий первые строки из «Реквиема», у Радзивилла эти нумера являются вполне — и нам кажется это одно из лучших, наиболее глубоких мест в его партитуре. Оно обработано так, что, после краткой интродукции, хор начинает петь «Requiem aeternam» *, и в одно время с ним Мефистофель говорит свой первый монолог речитативом, и последние слова: «Gretchen, wo steht

dein Kopf, in deinem Herzen welche Missethat?» * превосходно выливаются из окончательных аккордов хора «Requiem aeternam dona eis domine». Какая поэзия! страшный крик совести покрывается успокоительными, разрешающими аккордами религии — и после этого как умилительно solo в хоре «Te decet hymnis deus!» * Вместе с грозными, прерывистыми фразами «Dies irae» вы слышите отчаянный вопль Маргариты «Luft, Luft» *, выливающийся из величественного окончания всей панихиды, должен производить удивительное впечатление. Вообще это соединение неба и земли, трогательной религиозной молитвы с воплем страстей, обличает глубокую поэзию в душе музыканта. Вот какие изменения сделал князь Радзивилл в своем «Фаусте». Впрочем, некоторые хоры сам Гете дополнил для музыканта; он же переделал сцену в саду, так что она сделалась удобною для музыкальной обработки.

Целое, части — все в этом творении дышит глубокою поэзиею. Музыкант пользовался всеми новейшими пособиями музыки, но нигде не употреблял их во зло, как то делают многие современные композиторы.—Многие нумера (где требовали того слова) отличаются дикостию стиля; но это не стукотня Беллини, а Гайдновские и Бетховенские диссонансы, имеющие свою высокую красоту; — мотивы разнообразные, оригинальные, инструментовка богатая: — в ней часто виолончель играет первую роль — памятник особенной привязанности князя к этому инструменту, на котором он превосходно играл. В интродукции автор вместил Моцартов квартет, фугу в c-moll [1782], который казался ему превосходно выражающим мысль всего «Фауста»; впрочем, краткое вступление, начинающееся с доминанты того лада, и заключение, равно как и вся инструментовка этой пьесы, принадлежат самому князю Радзивиллу.

«Фауст» только однажды был исполнен весь, именно в 1820 году, в замке самого композитора, в день именин его супруги *. — Декорации, костюмы и сцены этого достопамятного представления были литографированы по желанию князя, пополнены и теперь вышли в Берлине особыми тетрадями, вместе с партитурою оперы, которая уступлена автором Берлинской академии пения в полное распоряжение. — Академия поручила известному музыканту Шмидту * переложить оперу на фортепиано с голосом и издала ее отличнейшим образом в 1835 году, присоединяя к этому изданию сцену саббата, которую композитор не успел кончить, а набросал только для нее главные мотивы, обработанные по смерти его Рунгенгагеном *, директором музыки в Берлинской академии.

Причина, почему это глубокое произведение новейшей музыки по сие время не являлось ни на одном театре, за-

ключается в трудностях сценического исполнения такой пьесы, как «Фауст» Гете. Кроме упомянутого представления в замке самого композитора, отдельно она нередко была исполняема в домашнем кругу князя. Берлинские жители с восторгом слушали многие нумера ее в своей академии пения.

Поблагодарим г. Ромберга за доставление нам случая слышать хотя некоторые части этого замечательного произведения.—Напомним нашим читателям, что концерт г. Ромберга будет 3 апреля в субботу. В свое время мы сообщим им подробную программу этого концерта *.

КОНЦЕРТЫ

(Прошедшее)

Концерт Филармонического общества был очень удачен: соната-симфония Бетховена, переложенная для оркестра Марксеном, была сыграна с огнем и выразительностию; на всех лицах музыкантов выражалось чувство восторга, без которого нельзя ни играть, ни слушать Бетховенской музыки. О Марксеновом переложении ничего не сказано лишнего; его действительно можно принять за оригинальную пьесу. Оратория «Христос на Елеонской горе» была исполнена с большою отчетливостию; немецкие артисты доказали, какой эффект могут производить не более сорока человек, когда каждый из них знает свое дело и одушевлен рвением, когда каждый начинает свою партию во-время, не дожидая своего товарища, и почитает паузы, точки, f и p, и проч. т. п. не пустыми знаками. Г-жа Ленгард, которая, повидимому, обладает глубоким познанием музыки, пела свою партию замечательно хорошо, верно, отчетисто и совершенно в стиле, которого требует оратория. О Леопольде Мейере не надобно говорить ничего, или написать целую книгу; кто сказал, что уже не может быть ничего нового в мире вообще и в фортепианной игре в особенности? в фон-Мейере мы видим представителя фортепианной школы, в которой все ново: выражение, аппликатура, фразы, приемы, положение рук. Здесь не ищите обыкновенных хроматических или диатонических гамм: здесь целые аккорды пролетают в виде гамм: здесь новые сочетания фраз, здесь в одно и то же время полувоздушные гаммы и трели в правой руке, арпеджии в левой, а в средине сильное, выразительное пение, которое, кажется, исполняется третьею рукою. И сила, и грация, и простота, и роскошь! Действие, производимое г. фон-Мейером, невыразимо. Упомянем как об отличии новой школы: необычайную работу для большого пальца и мизинца, почти беспрестанное употребление левой педали (которая

сдвигает на одну струну клавиатуру) в dolce, и такое сильное ударение о клавиши в marcato, что здесь в Петербурге одни фортепиано мастера Вирта * могли устоять под пальцами г. фон-Мейера; это сильное ударение придает фортепиано звучность и певучесть, какой доселе в этом инструменте не подозревали. Гг. дилетанты! благоволите переменить ваши фортепиано, если не хотите отстать от новой школы.

Кстати о новых школах, скажем несколько слов о новой скрипичной школе. Новая фортепианная подвинула искусство вперед, это неоспоримо; но новая скрипичная, кажется, отодвинула его в сторону — и тому живое доказательство г. Гауман *. Этот замечательный художник имеет талант неотъемлемый: для него сальтомортали — игрушка, ряд децим — простая гамма; в его игре огонь, сила, чистота; он, словом, полный хозяин своего инструмента. Но посмотрите, какие жертвы он должен был принести новой школе! В этой школе пение изломано на куски; выражение натянуто и ложно; смычок не поет, а воет; pizzicato, прекрасное в оркестре, на одной скрипке производит какую-то несносную пискотню; я удивляюсь, почему после этого pizzicato не постучать смычком об спинку скрипки — звук будет право не хуже. О духе сочинений новой школы и говорить нечего: это бесконечная интродукция к чему-то, может быть и очень хорошему. Подождем.

Наше законное удивление к г. Леопольду фон-Мейеру не должно заставить нас быть неблагодарными к фортепианистам, идущим по другой дороге, но также достигающим цели искусства. Мы были в концерте г. Рейнгарда, который своею игрою всегда напоминает нам незабвенного и несравненного Фильда; мы думали, что г. Рейнгард один сохранил предание о методе царя фортепианистов, но с удовольствием заметили, что и брат г. Рейнгарда, в первый раз игравший в Петербурге, может быть достойным его сподвижником на этом трудном, для многих чуждом, и для немногих доступном пути.

Концерт г-жи Степановой был замечателен: верной (bien phrasée) игрой девицы Брянской *, хорошим пением, виолончелью г. Шуберта и, увы! монотонным выбором пьес. Всюду Беллини и Беллини. Почему бы не избрать для концертов пьесы из таких опер, которых нет в нашем репертуаре? Скажите, возможно ли в концерте играть избитую увертюру из Цампы *, или какую-то увертюру Беллини? Кому не известно, что Беллини принадлежат несколько счастливых мотивов, но что он самый плохой инструментист на свете? — Вот вопросы строгие, но происходящие от искреннего желания добра нашим артистам. Мы далеко не разделяем того восторга, который мы заметили в некоторых статьях о девице Брянской, и думаем, что ей еще много надобно трудиться прежде,

нежели неумеренные похвалы ее критиков сделаются истинными; для нас вернейший признак ее дарования — суть ее успешные занятия музыкою: ибо ничто столько не развивает эстетического чувства, как музыка; а это развитие необходимо для всех искусств вообще. Желаем от сердца, чтобы сбылось наше предсказание.

В концерте Бема мы отдохнули ото всех ужасов новейшей скрипичной школы. Как верна, как отчетлива, как благородна игра г. Бема! В ней нет тени шарлатанства, а одно постоянное уважение и бескорыстная любовь к искусству. — В этом концерте прекрасные увертюры, прекрасный выбор других пьес, лучшие артисты — все слушатели вышли довольными, а цена за вход не более 5 рублей; в зале нельзя было поворотиться от многочисленного стечения слушателей: добрый урок некоторым концертистам, которые думают возвысить свой талант ценою кресел! В этом концерте мы с удовольствием слушали молодого (Людвига) Бема *. Скажите, до чего скоро дойдет игра на инструментах? Посмотрите: дитя, а какой живой, сильной смычок, какая уверенность (aplomb) в приемах, какая точность в самых трудных пассажах! Право, недалеко то время, когда игра на инструментах сделается столь же обыкновенною, как чтение книги. Будут и тогда хорошие и дурные чтецы, но возможность чтения сделается доступною всякому.

(Будущее)

Сегодня концерт г. Маурера в Михайловском театре. Мы имели уже случай говорить о сем замечательном концерте и от сердца желаем, чтобы наши слова не остались потерянными для слушателей. Г. Маурер и как симфонист, и как сочинитель концертов, и как исполнитель имеет полное право на внимание публики; мало композиторов, знающих эффект инструментов так хорошо, как знает их г. Маурер, мало художников, которые бы любили так горячо свое искусство, как любит его г. Маурер. В этом концерте мы заметили желание удовлетворить разнообразным вкусам публики: торжественная увертюра на гимн «Боже, царя храни», образцовое scherzo и финал из симфонии г. Маурера—для инструментов; новый концерт Маурера, концерт К. Мейера, вариации на виолончели для солистов и пение для поющих дилетантов. В этом концерте 11 нумеров и нет ни одного чем-нибудь неинтересного. Мы с любопытством ожидаем, какое действие произведет концертант на шесть скрипок; здесь обширное поле для совершенно новых эффектов, а на них г. Маурер мастер. Также любопытно будет послушать произведение нового композитора: молодого (Всеволода) Маурера

Мы слышали, что на этой неделе будет музыкальный ве-

чер, в котором г. Штейн, наш знаменитый импровизатор, будет играть концерт своего сочинения, и где г-жа Мази * примет участие. В конце вечера, говорят, Штейн будет импровизировать на заданные темы. Советуем гг. дилетантам приготовить темы с разными музыкальными хитростями. Пусть они вспомнят анекдот о Моцарте с Бетховеном. Молодой Бетховен импровизировал перед Моцартом; Моцарт слушал холодно, думая, что Бетховен играет выученную прежде пьесу. Самолюбие молодого музыканта было оскорблено; он попросил у Моцарта тему. «Хорошо, — подумал Моцарт, — я тебя выведу на свежую воду» — и написал на листке мотив фуги, которая, будучи взята навыворот, служила сама себе сопровождением (contre-sujet). Бетховен в одно мгновение отгадал гармоническую тайну, скрытую в заданном мотиве, и развил его с таким искусством и оригинальностию, что пораженный удивлением Моцарт, едва переводя дыхание, с пламенеющими глазами, вышел на цыпочках в другую комнату, где собрались друзья его, и шопотом твердил им: «Вы услышите об этом молодом человеке!»

Приготовляется, говорят, концерт г. Карла Мейера, в котором он будет играть новый, прекрасный концерт своего сочинения. Жалеем, что у нас нет подробнейшего известия об этом вечере.

КОНЦЕРТЫ

(Прошедшее)

Концерт г. Маурера был одним из самых блистательных в нынешнем году. Михайловский театр, очень удобный для музыки, был почти полон; рукоплескания публики встречали и сопровождали каждую пьесу этого концерта. Г. Л. Маурер (отец) был несколько раз единодушно вызываем. Особенное произвели впечатление его увертюра на тему: «Боже, царя храни», его же концерт, в котором особенно прелестно рондо в Виоттиевском, ныне потерянном стиле. Талант Всеволода Маурера возвышается с каждым годом; и в прошедшем он играл уже прекрасно, ныне узнать нельзя; его собственное сочинение носит отпечаток чувства и юного жара, обузданного вкусом. Виолончелист Маурер в первый раз ныне играл музыку чужую и трудные вариации Ромберга исполнил весьма удовлетворительно. Публика не вникла хорошо в симфонию г. Маурера; хотя она и была принята с рукоплесканиями, но советуем сочинителю повторить эту симфонию в других концертах; всякой из слушателей будет рад ее услышать в другой и в третий раз, чтобы познакомиться с нею поближе. Концертант на шесть скрипок г. Маурера прекрасное оригинальное произведение; неимоверный эффект производит место, где все шесть голосов сливаются на 4-й струне в unis-

sono. Мы с радостию снова услышали в этом концерте нашего славного флейтиста г. Гийю, которого продолжительная болезнь столько опечалила всех любителей музыки; мы с удовольствием заметили, что болезнь не повредила его прекрасному таланту, хотя его игра в этом вечере была первым опытом после выздоровления.

Концерт г. Борера был также весьма блистателен. Игра г. Борера вообще проста, благородна, важна и степенна, но получила неожиданную яркость в рондо его концерта. Мы с удовольствием заметили в его Capriccio прелестный мотив мазурки графа Виельгорского («Аврора») *, весьма удачно обделанный. Пожалеем об обыкновении, которое вводят у нас некоторые концертисты и, между прочим, г. Борер и г. Гауман: играть на сцене, оставляя оркестр внизу: никакой инструмент не может иметь той ясности человеческого голоса, которая проницает сквозь аккомпанемент; и оттого, как бы тихо оркестр ни играл, второстепенные голоса, находящиеся ближе к слушателю, нежели главный, всплывают над мелодиею и до некоторой степени заглушают ее.

Концерт г. Герке удивил многочисленных его слушателей. Талант его известен и оценен петербургскими любителями, но в этот вечер заметили, что к прежней блистательной игре своей г. Герке успел присоединить некоторые приемы новой фортепианной школы, привезенной сюда г. Леопольдом фон-Мейером. Дело и долг таланта усвоивать себе все прекрасное; мы ожидаем многого от этого обогащения игры г. Герке.

Леопольд Мейер давал свой концерт в Большом театре— и театр был полон, как в опере Глинки, или когда Каратыгин играет Отелло. Правда и то, что концертист не увеличил до невероятности цены местам, но только удвоил ее противу обыкновенных спектаклей! Но деньги в сторону... хотя, впрочем, они принадлежат к тем вещам, которыми ни почтеннейшая публика, ни журналисты в наше время как будто не совсем пренебрегают. — Концертист превзошел самого себя; мы заметили какой-то трепетный шопот в публике в некоторых местах Тальбергова Каприччио и собственной фантазии г. Мейера; здесь исполнение переступило чрез границы возможного, это было чудное, незаметное глазу сплетение рук, пальцев, аккордов, пения, трелей, брошенных в пламенное клокочущее горнило. Да простят нам странность этого выражения. Здесь действительно пение, разлитое по целой клавиатуре чисто и ясно как особый инструмент, возносилось над бесчисленными прыгающими аккордами, трелями, гаммами; фортепиано стонало под рукою художника и как бы с досадою выдавало скрытую в нем доныне тайну. Но все слова наши слабы, надобно слышать это исполнение, чтоб получить об нем понятие. Добросовестный журналист, не полагаясь на свое мнение, должен иногда (не всегда!) прислушиваться и к

мнению публики; вот что донесли нам наши лазутчики: толкуют, что вся игра г. фон-Мейера ограничивается музыкою Тальберга и его собственною. Мы бы весьма желали, чтоб г. Леопольд Мейер поразил своих завистников и в будущем концерте сыграл какой-либо концерт Бетховена или Моцарта, ничего в нем не переменяя и только, если угодно, предоставив себе право все одинакие гаммы превратить в октавы; а к этому концерту присоединил бы одну из Баховых фуг; мы ожидаем какое действие произведет он, сохраняя в выражении каждого голоса ту так сказать *отделенность* (specialité), которая есть необходимое условие хорошего эффектного исполнения фуги и камень преткновения для фортепианистов, играющих одни концертные пьесы.

(Будущее)

Нас ожидает сегодня в зале Дворянского собрания (у Казанского моста) концерт Филармонического общества, в котором услышим: увенчанную симфонию Лахнера, о которой мы уже говорили в Лит[ературных] приб[авлениях] и которая произвела столько шуму в Германии; классический Псалом г. Фески, для которого так прилично великолепное исполнение гг. придворных певчих; услышим еще раз г. Леопольда фон-Мейера — этой волшебной грозы фортепианистов и — фортепиан! впрочем, мы уверены, что у нас некоторые из первых постоят за себя, как устояли фортепианы мастера Вирта. — Поблагодарим Филармоническое общество, что оно, уступая единогласному требованию любителей, решилось повторить еще раз первое аллегро сонаты-симфонии Бетховена, оркестрованной Марксеном.

В среду 31-го марта в том же зале концерт г. Бера *, где кроме самого г. концертиста, пользующегося заслуженным уважением публики, мы услышим г. Аднера отличнейшего здесь кларнетиста, г-жу Воробьеву. К замечательным пьесам этого концерта принадлежат: рукописная неизвестная здесь увертюра г. Кюло и, вероятно, очень любопытная для любителей, некогда знаменитая соната Тартини, который предупредил романтический вкус нашего века; раз во сне ему представилось, что бес, со всеми своими принадлежностями, хвостом, рогами и проч[им], схватил скрипку, подошел к Тартиниевой постеле и заиграл сонату с трелями, от которых у Тартини волосы поднялись на голове; проснувшись, он записал слышанную сонату и назвал ее: «Trillo del Diavolo al piè di letto». — С этой сонаты началась новая эпоха для скрипки; любопытно будет послушать эту прабабушку; кажется, она как будто знает много такого, чего мы не знаем*.

В четверг 1-го апреля в Михайловском театре концерт г. Гийю; мы сверх его концерта для флейты с любопытством

ожидаем услышать увертюру им сочиненную, а равно концертант г. Маурера, нарочно для этого вечера написанный и который будет исполнен сочинителем вместе с г. Бемом. Характеристическая черта этого концерта: дуэт из *Олимпиады* славного и не забытого в Италии Паэзиелло.— Как мы были бы благодарны гг. концертистам, если бы они подобно г. Гийю и г. Беру присоединяли к новым произведениям некоторые из старых, не забытых — но не известных публике сочинений.

3-го апреля, т. е. в будущую субботу, в Михайловском театре любопытный концерт г. капельмейстера Генриха Ромберга, о котором мы уже несколько раз имели случай говорить: нам обещают, между прочим, увертюру Спонтини, кажется, никогда еще здесь не игранную, из «Фернанда Кортеца» *; концертант г. Ромберга, Рондо Мендельсона-Бартольди, концертант на шесть скрипок г. Маурера, о котором мы говорили выше; — наконец, музыку Верстовского на знаменитое стихотворение Жуковского: «Певец в стане русских воинов». — Экземпляр этого стихотворения будет роздан посетителям. Посоветуем нашим дилетантам прочитать предварительно сцены из Гетева «Фауста», на которые музыка, написанная князем Радзивиллом, будет исполнена в этом концерте (см. об этой музыке статью в № 12 «Литературных прибавлений»). Это сцены: *в саду* — и последняя: в темнице. В день концерта мы постараемся сообщить перевод этих сцен нашим читателям с переменами, сделанными самим Гете.

Мы слышали, что послезавтра будет музыкальный вечер, в котором импровизатор Штейн будет играть концерт своего сочинения и импровизировать на темы, предложенные слушателями.

7-го апреля концерт г. Карла Мейера, о котором поговорим впоследствии.

На 6-й неделе поста концерт Патриотического общества, составленный из любителей музыки, в котором, между прочим, услышим хор из «Гугенотов» Мейербера; один экземпляр этой знаменитой партиции уже получен в Петербурге.

КОНЦЕРТЫ

Концерт г. Гаумана. Есть люди, которые в танцах находят величайшую прелесть, когда человек становится на одну ногу, другую поднимает и в этом положении вертится, и чем он дольше вертится на одной ноге, тем это им приятнее. Есть люди, которые и в музыке ищут таких же наслаждений: они с восхищением смотрят, как палец скрипача прыгает на поларшина к подставке, с нетерпением ждут той минуты, когда скрипач в одно время трогает струну и смычком и

щипком; их восторгу не было бы границы, если бы артист бросил вверх свою скрипку, подхватил ее налету, потом продолжал свое соло; — можно посоветовать сделать этот опыт — он верно удастся. Какое же наслаждение должно быть для этого рода любителей музыки, когда артист с истинным талантом доставляет им это невинное препровождение времени! — Никто более нас не уважает дарований г. Гаумана, никто более нас не отдает справедливости отличной обработке его пальцев, необыкновенной чистоте интонации, выразительной игре его; но мы не перестанем воевать против новой скрипичной школы, этой школы, состоящей большею частию из скачков, прыжков, щипков, эквилибрических штук, фокус-покусов разного рода и ложного приторного выражения. И мы не без причины воюем против этой школы: ибо она вполовину уменьшает наслаждение, которое бы мог доставить человек с талантом г. Гаумана. Часто полные, сильные звуки, вырывающиеся из-под смычка его, потрясают вас, приготовляют вас к тому чудному нервическому состоянию, которого нельзя выразить словами, но которое случилось испытать всякому музыканту, как вдруг пискотня ущипнутой струны, или неуместный акцент, обдает вас холодом. Доказательством наших слов может быть концерт Роде, игранный г. Гауманом. Этот концерт был сыгран верно, чисто, новых фраз, употребленных взамену обветшавшим, может быть, не сыграл бы сам Роде; но все это принадлежит г. Гауману; что же принадлежит новой школе? то, что скрипачи, знающие этот концерт наизусть, не узнали его, что простые, невинные, но полные чувства мелодии Роде получили от злоупотребления акцентов натянутый, причудливый характер, что этот концерт казался пастушкою, Моцартовою Церлиною, декламирующею громогласную страницу из какой-либо мелодрамы. Один талант г. Гаумана мог сделать такое превращение стерпимым. Мы не староверы, не антиромантики, но переносите к нам романтизм Байрона, Гете, а не Дарленкура *. — Вообще концерт г. Гаумана был очень блистателен, публика несколько раз вызывала артиста с громкими рукоплесканиями, которых он, по нашему мнению, еще более бы заслуживал, если бы с твердостию сбросил с себя оковы новой школы, явился тем, что он есть в самом деле, т. е. артистом первого класса. Не публика художника, но художник должен вести за собою публику.

Концерт Филармонического общества заслуживает полную признательность любителей музыки. Должно признаться, что между музыкантами у нас одно Филармоническое общество поддерживает музыку на степени художества, распространяет хороший вкус и возвышает музыкальное образование слушателей. Без пособия сего общества нам не были бы известны те *действительно музыкальные* произведения, которые

переживают века и достигают истинной цели первого из художеств. Кто бы сообщил нам симфонию Лахнера, замечательную (увы!) не по своему достоинству, но потому, что дает меру музыкального образования в Германии? Эта симфония по сим обстоятельствам заслуживает подробного разбора, который мы со временем представим нашим читателям *; теперь заметим только то, что хотя, к сожалению, мы в ней видим при отличной учености сочинителя лишь собрание этюд, романсов, балетной музыки и фраз, приводимых для примера в каждом сочинении о генерал-басе, но Филармоническое общество исполнило свой долг по совести и удовлетворило вполне желаниям любителей. — Псалом Фески есть также замечательное произведение, которое было прекрасно исполнено гг. придворными певчими; нигде в свете нельзя найти такого соединения прекрасных голосов.

Концерт г. Гийю был очень удачен. Зала театра была полна. Не совсем восстановившееся здоровье нашего знаменитого флейтиста не позволило ему играть более одного раза, но не помешало ему по обыкновению играть прекрасно. Никогда еще не случалось нам слушать столь прекрасного и столь эффектного для флейты мотива, какой мы заметили в rondo сочинения г. Гийю. Его игра сопровождалась единодушными, громкими рукоплесканиями.—Как хорош, как молод дуэт из «Олимпиады» Паэзиелло! Что если б сыграть целую оперу этого сочинителя, только немного подновивши оркестр?

Сегодня, в субботу, в Михайловском театре замечательный концерт г. Ромберга, о котором мы уже несколько раз говорили. В этом нумере «Лит[ературных] приб[авлений]» помещена та сцена, которую Гете прибавил к «Фаусту» для музыки князя Радзивилла и которую мы услышим сегодня в концерте. Другой отрывок из оперы князя Радзивилла есть сцена в темнице, когда Маргарита впадает в сумасшествие. Сверх того будет: увертюра из «Фернанда Кортеца» Спонтини, концертино г. Ромберга, фортепианная пьеса Мендельсона-Бартольди, Бетховенова законного наследника; прелестный концертант Маурера для шести скрипок, и наконец «Певец во стане русских воинов» Жуковского, положенный на музыку Верстовским.

7-го апреля, в зале Благородного собрания концерт г. Карла Мейера, нашего отличного фортепианиста, где нас ожидают одна из любимейших увертюр Маурера: Ecriture Runique, концерт Мендельсона-Бартольди, Воробьева, кларнетист Аднер, Киприян Ромберг, увертюра из Эврианты *, Всеволод Маурер, Мауреров концертант на 4 скрипки, дуэт Герца на два фортепиана. Концерт богат и выбор пьес весьма удачен.

Музыкальный вечер импровизатора Штейна будет, как мы слышали, в понедельник.

СМЕСЬ

Концерт на прошедшей неделе, *данный любителями в пользу вдов и сирот* музыкантов, принадлежит к числу замечательнейших происшествий в музыкальном мире. Никогда в целом свете не было соединено для знаменитой оперы *«Вильгельм Телль»* * столь огромных средств исполнения в вокальном отношении, и, вероятно, сам Россини не подозревал поразительных эффектов, производимых его хорами, когда их исполняют 450 хороших певчих. Дело непостижимое! из этих 450-ти человек поют *все*, поют верно, входят во-время, наблюдают с величайшею отчетливостию все музыкальные оттенки, как-то: crescendo, decrescendo, staccato и проч. Действие, производимое таким исполнением, невыразимо: оно производит какое-то нервическое сотрясение. Почти невозможно растолковать себе, каким образом эта огромная, свободная масса сделалась в музыке, довольно сложной и затруднительной, легким, послушным инструментом; если, с одной стороны, эта гибкость хоров делает честь г-м капельмейстерам, то, с другой, — показывает разительно естественную способность русских к музыке, и именно к музыке гармонической. Изумительная способность русских поселян присоединять к хору тонику или доминанту, а иногда к ним терцию или квинту, из всех народов, сколько известно, принадлежит исключительно русским: чего не сделает такая способность, возвышенная образованием? *—Мы особенно обращаем внимание читателей на интродукцию, на финал к трио и Тирольский танец; в последнем короткие удары всей массы голосов, из-под которых выливается стройное соло дам, должно поразить самого необразованного слушателя. К сожалению, число слушателей на двух репетициях не соответствовало огромности этого благотворительного предприятия. Впрочем, и репетиции и концерт были по утрам — в это трудовое время для петербуржцев; а у нас еще музыка за дело не считается; впрочем, наше невежество в художествах простирается так далеко, что недавно некто, отверженный Аполлоном, ожидал от теории музыки чего-то веселого и забавного, как будто от партии виста или от пляски в присядку. — Некоторые недоразумения остановили слушателей и в самый день концерта. Чтобы доставить людям, имеющим на оный билеты, а равно и другим любителям, случай услышать это чудное исполнение, дирекция концерта повторяет его в воскресенье, о чем будет извещено особыми афишами. Воскресенье — день для всех свободный, и мы надеемся, что на этот раз труды любителей на пользу вдов и сирот будут хорошо вознаграждены публикой.—Тех, которым еще не удалось слышать этого концерта, смеем уверить, что он выходил из ряду всех бывших до него концертов и что они услышат то, чего,

может быть, им в другой раз в жизни не приведется услышать, ибо совсем не легко соединить такие огромные средства исполнения.

О НОВОЙ СЦЕНЕ В ОПЕРЕ «ИВАН СУСАНИН», СОЧИНЕНИЕ М. И. ГЛИНКИ

Где то блаженное время, когда, нам помнится, уверяли, что опера Глинки не для публики, что она недовольно народна и... что бишь еще? Да! что оркестр г-на Глинки написан слишком низко, что у него слишком скоры переходы из такта в такт, что русской народной музыки в опере быть не может, что гармония есть принадлежность природы, а мелодия — человека, что в этой опере мало жизни, потому что в ней много хоров и мало терцетов, и проч. и проч *. Все эти чудные выражения остались неразгаданною тайною для музыкального мира; а между тем опера г-на Глинки осталась на сцене, имела более двадцати представлений, и ее мотивы сделались принадлежностию всех классов публики. Теперь стало для всех понятным выражение, употребленное в одной статье об этой опере, что она новый шаг в искусстве, что с нею является новая, *русская* стихия в оперной музыке; теперь поняли и прекрасную мысль нашего композитора сделать из хоров не метроном, как в итальянских операх, но отдельное драматическое лицо, столь же интересное, как и все другие лица *. Истинные любители нехладнокровно узнают, что г. Глинка прибавил новую сцену к своей опере, весьма счастливо приделанную. Все заметили, что для полноты драмы необходимо было бы слушателю узнать, прежде сцены Сусанина с поляками в последнем акте, что сделалось с Ванею, посланным уведомить Михаила Федоровича об угрожающей ему опасности? удалось ли Ване исполнить поручение Сусанина и не обманывается ли Сусанин своею уверенностию в том, что с зарею все поиски поляков будут тщетны? В новом явлении, которое служит введением в последний акт, Ваня является на сцену усталый, истощенный; лошадь его пала на дороге; он подбегает к стенам жилища царева, стучится,— но его не слышат, все погружено в глубокий сон, и голос Вани теряется в пустыне; Ваня в отчаянии, каждая минута дорога; он на пороге царского жилища и не может предупредить царя о намерении поляков; наконец царские прислужники пробуждаются: они принимают Ваню за обманщика, укоряют его, что он нарушает царский покой, и боятся впустить его; но наконец Ваня убеждает их, прислужники в тревоге вводят его в царское жилище. В этой небольшой сцене только два лица: Ваня (г-жа Петрова-Воробьева) и хор прислужников; содержание этой сцены просто, но исполнено драма-

тического движения; сколько мы могли судить по партитуре, это место одно из лучших в целой опере, и без того богатой красотами. Мы не хотим предупреждать суда публики более подробным рассмотрением сей сцены в ее музыкальном отношении: мы услышим ее в бенефис г-на Петрова, в конце нынешнего месяца *.

ЕЩЕ О ПРЕДСТАВЛЕНИИ «НОРМЫ» [1]

Норма, большая опера в двух действиях, музыка сочинения Беллини, представленная в первый раз русскими придворными актерами 3-го октября. Дебют г. Несторова в роли Поллиона.

Наша опера действительно усовершается с каждым днем более и более. Важное приобретение, ею сделанное в лице г. Несторова *, служит новым доказательством ее возвышающегося развития: хорошие теноры редки на всех театрах; но для нашей оперы истинная находка — обширный, прекрасный голос, правильная метода пения, неподдельный талант, счастливая для сцены организация и наконец (без чего никакой успех невозможен) благородная, высокая страсть к благородному, высокому искусству. Наши иногородние читатели не найдут этих похвал преувеличенными, когда узнают, что публика (театр был полон донельзя) приняла дебютанта с невыразимым восторгом, вызывала его в средине пьесы и три раза по окончании оной, и что, несмотря на то, дебютант не мог употребить и половины своих художественных средств. Вообразите себе первый в жизни выход на эту бесконечную сцену, пред вами это бесконечное поле любопытных лиц; вообразите себе естественное желание художника быть не ниже своего искусства, его самолюбие, выходящее на страшную битву, — словом, вообразите себе эту решительную минуту, которой, может быть, принесены в жертву выгоды другого состояния, и вы поймете, что такое первый дебют, и первый дебют певца, которого инструмент — голос, инструмент, подверженный доселе неизъяснимым капризам. Вообразите себе, сверх этих нравственных причин, возмущающих дебютанта, все физические обстоятельства: непривычку к сцене, непривычку иметь оркестр под самыми ногами, трудность сообразить звучность своего голоса с наполненною людьми залою, трудность согласить сценические телодвижения с пением, и

---

[1] Мы получили эту статью поздно, когда должно было уже выпустить нумер «Литературных прибавлений», и помещаем ее, несмотря на некоторые противоречия с тем, что сказано в нашей статье о представлении «Нормы» на русской сцене. Мнение знатока всегда должно иметь вес в глазах любителей искусства. [*Примечание редактора «Литературных прибавлений»*].

присоедините к тому еще, как нам показалось, маленькую простуду... сколько препятствий для успеха! Г. Несторов вышел из этой битвы победителем; но в его таланте хранятся новые, не известные еще публике сокровища возвышенных наслаждений. Голос г. Несторова принадлежит к числу тех голосов, которые называют voilée *, что, как известно, нисколько не мешает силе голоса; он заключает в себе, если не ошибаемся, более двух октав; по крайней мере мы слышали верхнее contra si bemol, взятое с необыкновенною силою; регистр верхних нот счастливо соединяется с регистром низких, и мы не заметили столь обыкновенных в теноре резких переходов от одного регистра к другому; но мы бы посоветовали дебютанту обращать лицо к публике, когда его партия входит в medium *: это одно из тех условий, которые на зло искусству необходимы в большой зале, и тем более в зале несовершенной в акустическом отношении. — Вообще представление «Нормы» на русской сцене было весьма замечательно. Не говорим уже о г-же Петровой-Воробьевой, у которой ни одна нота не была потеряна и всякое музыкальное движение одушевлено неподдельным чувством; но мы были поражены игрою г-жи Степановой, которая в роли Нормы показала такую сторону своего таланта, которой мы до сих пор в ней не замечали. Г. Петров был, как всегда, прост и благороден и глубоко вникал в свою роль, повидимому, менее значительную, нежели другие. Хоры исполняли свое дело как нельзя лучше, особливо во втором акте. По нашему мнению, почти все вообще темпы были взяты несколько медленнее должного и (важное и не в первый раз делаемое замечание) оркестр, особенно духовые инструменты, сопровождая пение, играет слишком громко. Вот все, что мы могли заметить на первый раз. Представление этой пьесы требует более подробного разбора, хотя мы и не можем разделять пристрастия дилетантов к музыке Беллини, и особенно к «Норме»; в ней этот сочинитель музыкальных вздохов и нежных кавалетт походит на дитя, которое намазало себе углем усы, взяло в руки деревянную саблю и хочет испугать всех окружающих. Настоящий род Беллини — это «Sonnambula»; в этом роде сноснее отсутствие изобретения и драматического таланта и ловчее сочинять под туфлею примадонны, как обыкновенно пишут нынешние итальянские композиторы, отказавшиеся от всякого другого вдохновения. В «Норме» Беллини сам не свой: ему хочется произвести сильное, выразительное пение, а под пером его является нежный, вычурный романс; плохо знакомый с оркестром, он не понимает сильного удара без *звонков и тарелок*. Когда эти варварские инструменты исчезнут из оркестра? В «Норме» они рассыпаны роскошною рукою: на их попечение возложена вся энергия оперы. Как бы то ни было, мы почитаем постановку этой оперы делом очень

полезным для наших артистов; это очень порядочные солфеджи и довольно хорошее приготовление к другим, лучшим операм.

ОБЕРОН

опера Вебера, данная в виде концерта г-м капельмейстером Келлером, при содействии артистов здешней Немецкой оперной труппы

Музыкальною критикою у нас занимаются мало; о некоторых музыкальных явлениях находятся отчеты в наших периодических изданиях; о других вовсе умолчано. В прошедшем году такому несправедливому забвению подвергнулся весьма занимательный концерт, в котором была исполнена вся знаменитая опера покойного Вебера *. Между тем, это была мысль весьма счастливая: заблаговременно познакомить публику с сею новою для нашей столицы оперою, чтоб потом вернее заключить о действии, ею произведенном на слушателей, ибо расчет верный: если опера понравилась без декораций, без костюмов, то, вероятно, еще более будет иметь успеха, когда явится во всем своем великолепии.

О сей опере так много было писано, что трудно сказать о ней что-либо новое; но как в России, за исключением увертюры, она мало известна, то, кажется, прилично будет поговорить о ней подробнее. Многим из наших читателей, может быть, не известно и содержание, или *либретто* оной. Вот оно, в кратких словах.

Оберон, царь духов и волшебниц, поссорился за что-то с своею женою *Титаниею;* оставляет ее, и дает клятву не соединиться с нею до тех пор, пока в мире не найдет четы любовников, которых взаимной привязанности не поколеблет ни несчастие, ни блаженство. Один из подвластных Оберону духов доносит ему, что Гюон Бордосский, Герцог Гиенский, убил на поединке сына Карла Великого, и что император обещал простить его только с тем условием, чтобы Гюон отправился немедленно в Багдад, убил человека, стоящего по правую руку возле трона Халифа, и увез его дочь. Оберон приказывает духам немедленно привести к нему Гюона, дает ему слоновий рог, долженствующий служить предохранительным талисманом в случае опасности, и обещает ему свою помощь в его предприятии. Гюон отправляется в Багдад, видит принцессу Рецию, которая еще прежде ему представлялась в сновидении и в которую он влюблен, и наконец похищает ее, убив своего соперника, Бабекана. Оберон выдумывает тысячи препятствий любовникам и старается различными обольщениями сделать их неверными друг другу; но они остаются непоколебимыми в своей любви. Оберон мирится с Титанией,

соединяет любовников и переносит их ко двору Карла Великого.

Этот простой предмет, напоминающий Шекспиров *Сон в летнюю ночь,* говорят, имеет большую занимательность на сцене. Это настоящее сновидение, прекрасное, обольстительное, которое даже, когда вы и забыли его, оставляет в душе сладкое, приятное ощущение. Музыка Вебера совершенно соответствует характеру предмета: она легка, грациозна, как сильфы, порхающие в воздухе, и исполнена какой-то мистической меланхолии, которая заставляет верить действительному существованию этого воздушного, невидимого мира. Этот характер музыки Оберона объясняется тем состоянием, в котором находился Вебер, сочиняя сию оперу: он писал ее на смертной постели, пораженный чахоткою! — Но такова сила гения! Слушая эту музыку, можно подумать, что она написана человеком в полном развитии его сил; некоторые, весьма немногие, слабые места суть собственно места недоделанные; еще несколько минут жизни Вебера, и эти недостатки исчезли бы под пером его! Но зато, сколько неподражаемых красот. Не знающие Оберона не должны верить тем людям, которые, проведав, что Оберон есть предмет волшебный, думают, что по сей причине эта опера похожа на *Фрейшюца.* Всякий другой музыкант, которому случилось бы написать две волшебные оперы, одну после другой, непременно впал бы в такую ошибку; но Вебер весьма понимал различие этих двух предметов и умел провести резкую черту между двумя родами волшебного *ужасного,* каков Фрейшюц, и волшебного *грациозного,* каков Оберон: надобно удивляться искусству, с каким Вебер оттенил эти два рода. В доказательство мы приведем первый хор, где сильфы тоскуют о грусти Оберона, — как все воздушно, полупрозрачно в этом хоре, и какая таинственность в мелодиях, в инструментации! Сравните его с хором духов в Волчьей долине, и вы увидите, как художественно понимал Вебер различие между волшебным грациозным и волшебным ужасным.

Исполнение соответствовало достоинству оперы. Во-первых, благодарность нашему искусному, ученому капельмейстеру г. Келлеру!* Если бы все капельмейстеры походили на него и на г. Маурера, тогда не было бы дурно исполненных опер на свете, ибо капельмейстер есть душа оркестра, а оркестр, как женщина, которая при душе может нравиться даже и тогда, когда лицо ее не имеет правильной красоты. Мы будем еще не раз иметь случай говорить о сих двух достойных капельмейстерах, а теперь обратимся к артистам. Первая похвала господину Брейтингу (Гюон). Ehre und Heil! * Где он взял этот чудный голос? где он взял эту силу, которая заглушает оркестр, и ту приятность, которая до сих пор была свойственна одним женским голосам? С какою точно-

стию и энергиею была им передана воинственная ария: Von Jugend auf in dem Kampfgefild!*— С каким неподражаемым выражением он спел тихую молитву во втором акте! — Зачем мы не можем сказать того же г. Гофману (Оберон) и г-же Нейрейтер (Реция)?* С средствами, которыми наделила их природа, они могли бы не бояться никакого соперничества; но зачем один всегда оттягивает *темпо,* и зачем другая несколько тактов рядом поет полутоном ниже оркестра? Не всякого природа наделила таким волшебным голосом, как г. Брейтинга; но петь верно, петь в меру, есть дело труда и искусства. Посмотрите на г. Брейтинга: довольствуется ли он одним своим обворожительным голосом? Он не пропустит ни одной нотки, ни одной паузы; в самых затруднительных интонациях, в середине диссонанса, его голос показывает прямо на ноту, ни на волос ни выше, ни ниже, а это происходит от того, что г-н Брейтинг к своему дарованию присоединяет, как видно, глубокое знание музыки. Посмотрите, что делал с своим голосом г. Ферзинг * (в партии Херасмина). Голос его не силен и не пространен, но искусство сего певца столь велико, что в дуэте с г. Брейтингом они оба производили равное действие. Посмотрите на г-жу Ленгард *, как добросовестно она пользуется средствами, ей данными природою, как отчетливо наблюдает за верностью своей партии, как видно во всем ее знание музыки! От этого ее всегда слушаешь с невыразимым удовольствием. Отчего же г-жа Нейрейтер спела свою арию прекрасно, с чувством, с огнем и почти без фальши, а в других местах... Но, мы не хотим быть на этот раз слишком строгими. — Г-жа Боте * очень удачно пропела веселую, игривую партию Фатимы. Этот простодушно-веселый и шутливый характер встречается почти во всех операх Вебера; это род прихотливого арабеска вокруг прекрасной картины, который возвышает еще более ее цену. Публика заставила Фатиму повторить ее веселый, свежий мотив: Arabien, mein Heimathland *. — Хоры Немецкой труппы приучили нас к отчетливости и здесь не изменили нашей привычке. Удивительно, какое действие могут произвести, кажется, не более двадцати человек, когда каждый поет *честно,* входит в партию во-время, наблюдает piano и forte. Что пользы в сотнях человек хористов, когда из них действительно поют только десять человек, а другие на лету подхватывают свою партию? — Мы уже говорим о первом хоре. Финал 1-го акта, где тяжелые ноты серальского марша так оригинально соединяются с легкою, грациозною мелодиею Реции, был исполнен превосходно, что довольно трудно в этом месте; то же должно заметить о знаменитом хоре второго акта, по оригинальности своего мотива и рифма весьма затруднительном в исполнении. Честь и слава немецким артистам! Они решились на опыт, которого успех было мудрено предвидеть.

Вкус нашей музыкальной публики, видимо, возвысился: десять лет прежде, может быть, никто бы не решился дать оперу Вебера в виде концерта, а ныне зала была полна донельзя, несмотря на то, что половина билетов продавалась по *десяти* рублей. Во многих местах публика была в истинном восторге и единодушными рукоплесканиями выражала свою благодарность исполнителям. Это, между прочим, показывает, что вкус к итальянской музыке существует у нас не исключительно, и что слушатели требуют уже пищи более питательной. В добрый час! Счастливое начало положено, и нельзя ли продолжать? Например: дать *Оберона* на сцене, и потом испытать другие оперы, также в виде концерта, оперы не новые, но *почти не известные* нашей публике, напр[имер]: *Эврианту* Вебера, *Фиделио* Бетховена, *Вампира* и *Тамплиера* Маршнера, *Фаниску* Керубини, *Волшебную флейту, Похищение из Сераля* Моцарта, *Nozzo di Figaro* * его же, *Ифигению* Глюка и, наконец, еще раз *Дон Жуана!!* все это будет *ново*, даже для знатоков, ибо господа Брейтинг и Ферзинг имеют искусство *обновлять* даже всем известную музыку. Кому не показалась, например, партия *Роберта* * совершенно новою?

МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО

г-на Проспера Сентона *, 12-го января

Публика, как видно, еще не привыкла к мирным наслаждениям концертов, особливо утренних. У г-на Сентона не так, как в Обероне, посетителей было мало, и в этом нет ничего мудреного. У петербургских жителей поутру занятия очень многоразличны, и вообще для многих любителей музыка есть дело послеобеденное, нечто вроде пищеварительного ликера. Г-н Сентон, как мы полагаем, предчувствовал эту малочисленность публики и потому составил весь свой оркестр из квартета. Мы заметили, что этот квартет имел, к сожалению, весьма странное свойство: не уметь натощак хорошенько состроиться. Бывают же такие удивительные явления в природе! Обращаем на этот factum внимание естествоиспытателей. — Впрочем, все это не относится к самому г-ну Сентону, который, без сомнения, принадлежит к числу хороших и очень хороших скрипачей. В его игре есть сила, выразительность, и филигранную работу нынешней музыки выделывает он с большою чистотою и опрятностью, особливо когда дело дойдет до staccato. Только не простирается ли это *стаккато* до злоупотребления? — Странная вещь происходит в нынешней музыке: скрипка просится в фортепиано, а фортепиано просится в скрипки. Фортепианист хочет непре-

менно водить смычком по клавишам, а скрипач бить по струнам, как по клавиру! * В старое время скрипка была скрипкою, а фортепиано фортепианом. Было ли хуже, предоставляем вопрос на решение будущему вкусу. Пока поблагодарим г-на Сентона, что он явился в публику с концертом в руках, и концертом очень хорошим, хотя и сочинения г-на Берио, который бог знает за что пользуется исключительною привязанностью артистов. Однакож, что касается до этого концерта, то мы посоветовали бы г-ну Сентону повторить его еще раз в публике, только с большим оркестром: в таком виде, без сомнения, он сделает более эффекта. С некоторого времени вошли в моду *вариации* — в ином концерте сряду пять, шесть вариаций! Предваряем, что мы будем неумолимы к тем артистам, которые в продолжение поста будут потчевать нас одними, так называемыми, *блистательными* вариациями *. Variation brillante, que me veux tu?* Выслушать тебя до конца — слуга покорный! — В старину мы не смели являться в публику иначе, как с правильным, систематическим концертом, в котором было *вступление, предложение,*

А там и *заключенье* *,

и тому была причина. Концерт делится на три части, из которых каждая соответствует особенному музыкальному характеру: первая, allegro — силе (forza), вторая, andante — пению (cantabile) третья — игривости (leggerezza bravura). Таким образом, публика получала полное понятие об артисте. В вариациях же артист может показать только свое уменье выделывать несколько заученных пассажей, которые почти во всех вариациях одни и те же. Хорошо еще, если вариации таковы, как игранные в концерте г-на Сентона, для двух скрипок, сочинения г-на Маурера. В них есть искусство, отличное знание, как соединять между собою два главные инструмента, есть одушевление; их слушаешь с любопытством и занимательностью *. Но что такое вариация г-на Берио, г-на Калливоды * и tutti quanti? — Несколько лет тому во Франции изобретена была машина, названная componium, которая сама сочиняла вариации на какую угодно тему. Нынешние господа сочинители подражают этой машине. Сперва вы слышите введение, род речитатива; потом мотив, далее триоли, потом двухвязанные ноты *, потом неизбежное staccato с неизбежным pizzicato, потом adagio и наконец для предполагаемого удовольствия публики — плясовая и везде и всегда одно и то же! Будто это музыка? И кому может она приносить удовольствие?

В заключение скажем несколько слов об остальных пьесах, игранных в концерте. *Дуэт* для фортепиано и скрипки гг. Осборна * и Берио, несмотря на щегольскую игру г-на Карла Мейера и самого г-на Сентона — ниже всякой посредствен-

ности! *Десять* страниц и — ни одной новой мысли... Странно подумать выслушать, не только выслушать в самом деле! — *Фантазия* г-на Сентона в тысячу раз выше этого безжизненного произведения: в ней есть чувство, есть нечто новое, что не безделица в скрипке. — Мы забыли было сказать, что мы были очень довольны игрою г-на Маурера младшего. Этот молодой артист идет по следам своего знаменитого отца и уйдет далеко, если не ошибаемся. — Имя г-на Ферзинга стояло на афишке, но он не пел в концерте. Слышно, что он нездоров: жаль!

СМЕСЬ

Вот еще важная новость для наших дилетантов: знаменитый *Уле Булль* * в Петербурге, и завтра, в Большом театре, мы услышим его волшебную скрипку. Мы бы могли представить читателям целые томы журнальных панегирий, которыми встретили и провожали его в Париже, Лондоне и Германии; но теперь ограничиваемся одним извещением, что в скором времени он даст концерт. Наша публика, оценившая Зонтаг и Тальони, без сомнения встретит рукоплесканиями и знаменитого норвежского Орфея. Булль превосходно импровизирует и часто на вечерах у герцога Девонширского спорил на своем инструменте с дивным голосом Рубини, а меломаны замечали, что певец также отчетисто пел трудные рулады, как вдохновенный смычок Булля передавал пение—и рукоплесканиям не было конца.

Кроме Уле Булля к нам приехал еще другой знаменитый виртуоз *Липинский* и ожидаются еще двое: *Берио и Вьётан.*

К числу наших старых любимых знакомых принадлежит отличный скрипач Арто. Он нынешний год посвятил на музыкальное путешествие по России, и успехи сопровождали его от Киева до Варшавы и от Варшавы до Одессы. Особенно в Варшаве, где публика ежегодно слышит лучших артистов Европы, Арто произвел необыкновенное действие; тому доказательством может служить статья о нем, помещенная в польском журнале, которую мы переведем в следующем № *. Мы не удивляемся этому действию, им произведенному, ибо давно уже считали его в числе лучших европейских скрипачей и признали в игре его то, чего не достает многим и многим скрипачам — оригинальность. Мы уверены, что он в большом публичном концерте нынешнего года заслужит то же мнение от всех любителей музыки, без фарсов, недостойных сего искусства, и которым однакоже многие музыканты приносят жертвы, будто бы для удовольствия публики.

Наш отличный фортепианист Карл Мейер * готовит для своего концерта две занимательные пьесы: новый концерт своего сочинения — приятное и давно ожиданное явление —

и фантазию Бетховена для фортепиано с хорами, которой мы давным-давно не слыхали *. Карл Мейер, как человек с талантом прочным, остепенившимся, не увлекается мимолетными требованиями музыкальной моды; он уверен, с чем нельзя не согласиться, что и в музыке, как она есть, еще много неисчерпанных источников, еще много тайн непостигнутых, много действительных трудностей, преодолимых не одними пальцами, но и глубоким чувством. Его концерт, который удалось нам слышать, не имеет тех разрушительных для фортепиано пассажей, которыми отличается новая школа, но то, чего бы не грех иногда пожелать ей: простое, невычурное, но правильное выражение мелодии и щегольство, полувоздушность в блистательных фразах. Недалеко то время, когда в музыке не трудность для пальцев, удовлетворяющая одному любопытству, но трудность выражения, которого требует эстетическое чувство, сделается главным делом. Теперь *Лист* в Париже играет на больших концертах простые сонаты Бетховена, по которым мы все учились играть на фортепиано; действие, производимое Листом в сих сонатах, превосходит всякое описание, и нельзя не согласиться, что в таком исполнении в тысячу раз более истинной трудности, нежели в самых ужасных скачках Тальберговой музыки, которая сначала всех поразила, но которую теперь почти шутя играют наши дамы, не обязанные, подобно артистам, употреблять по 8 часов в сутки на повторение одной и той же фразы.

КОНЦЕРТ Г. ГРОССА *

Поздравляем театральную Дирекцию с приобретением отличного виолончелиста. Виолончель у нас истинно процветает. Мы можем насчитать в Петербурге по крайней мере пять виолончелистов, которые принадлежат к числу лучших артистов в Европе *. Между ними г. Гросс занимает почетное место, как исполнитель и как компонист. Его увертюра написана с знанием музыки и с большим огнем. Интродукция показалась нам несколько сбивчивою и в мотивах и в инструментовке. «Ее — как говаривал мой почтенный наставник, господин обергиттенфервальтер Гесс де Кальве * — нужно немножко *прошколить!»* Allegro начинается прекрасным, оригинальным мотивом и славно инструментованным. Можно пожалеть, что он не довольно развит во второй части, тем более, что нам показалось, будто он весьма удобен для двойного контрапункта, который так эффектен в оркестре. — В концерте для виолончели г-на Гросса особенно замечательно andante. Со вкусом и бережливостью употребленное в нем pizzicato обратило внимание всех знатоков. Финальное рондо принадлежит к лучшим виолончельным произведениям в сем роде, хотя, ес-

ли не ошибаемся, напоминает несколько одно Паганиниевское рондо для скрипки. Мы в этом не находим большого греха, и такое заимствование есть победа, ибо развитие мотива и инструментовка, все ново и принадлежит вполне г-ну Гроссу. Тем более это приносит ему честь, что хорошее рондо, игривое, эффектное, есть камень преткновения для виолончелистов, по причине самых свойств инструмента.—В игре г-на Гросса самое главное—пение: он выражает его просто, с чувством, с энергиею. Г-н Бем истинно утешил нас прекрасно сыгранною пьесою Берио. Какая верность интонации в самых критических пассажах — ни на волосок фальши, и какое благородство в пении, какая тягучесть в legato! До нас дошло, что когда г-н Бем кончил свою пьесу, один любитель музыки сказал довольно громко: «Слава богу! наконец, мы услышали скрипку!» Мы в душе разделили это мнение; но скажите, ради бога, не скрывается ли чего-нибудь в этих простых словах? Мы очень жалеем, что нам не умели рассказать, что к этим словам прибавил почтенный любитель музыки.—Г. Ферзинг пропел прекрасно, как всегда, арию из неизвестной нам (кажется, Шпоровой) оперы: *Макбет* *. В этой музыке много драматического, а какая щегольская инструментовка! Одного не достает в этой арии: нового мотива. — Г-н Герке играл чудесную *фантазию* Тальберга на своем чудесном Бродвуде *.—Мы не скажем теперь ничего о самой игре г-на Герке и побережем наши искренние похвалы молодому артисту к его собственному концерту.

ЕЩЕ ОБ УЛЕ БУЛЛЕ

Ф. Б. * поместил в № 44 Северной пчелы статью под заглавием: *Что такое Оле-Буль?* По нашему мнению, рецензент доказал свой эстетический вкус; он умел постигнуть душу великого виртуоза, не будучи цеховым музыкантом; честь ему и слава, но *что такое Уле Булль?* Этот вопрос еще не разрешен, и, вероятно, долго еще не будет разрешен в Европе. После первого дебюта Уле Булля у нас возникли pro и contra, и мы сознаемся искренно: они должны были возникнуть. Нас не так часто посещают великие скрипачи, представители искусства, и мы поневоле должны всегда слышать одно и то же, и хотя у нас есть артисты не без достоинства, но они все, без исключения, принадлежат к старой школе, которая давным-давно уж не существует в европейском мире. Знаменитый Булль должен был встретить в нашем музыкальном обществе сильную преграду устарелых мнений, — и мы в свою очередь скажем: если бы всех музыкальных классиков какое-нибудь могучее волшебство превратило в одного классического старичка, то его длинная, седая борода, без сомнения, поравнялась бы с знаменитою бородою Кащея в Руслане

и Людмиле. Сознайтесь, что никакая бритва просвещения не может в одну секунду обрить ее; но должно понемножку подстригать, и то не оскорбляя ничьего самолюбия. Но как могущественно влияние гения! Когда Уле Булль держит в руках свою дивную скрипку — все покорено ему. Масса людей становится одним человеком. Но едва эти очаровательные звуки умолкнут, сопровожденные громовым рукоплесканием, и обветшалая теория, представительница скучной и однообразной игры посредственных талантов, снова силится возвратить свои похищенные права, и опять начинается по углам шопот: «что это такое? разве у нас так играют? он шарлатан!» и проч. Предрассудок этих людей можно сравнить с лягушкой под гальваническим препаратом. Пока машина действует, она дает все признаки жизни, но едва кончится опыт, перед вами снова лежит мертвец. Публика, эта масса здравого смысла, не разделяется на касты: ей было бы лишь *изящно* и она не будет наводить справки с кодексами опоздалых теорий, вечных врагов гения и покровительниц бездарной посредственности. Нам приятно однакож наблюдать, какое действие производит Булль на тех, которые судят решительно, основываясь на своих музыкальных познаниях в гармонии, познаниях ограниченных, детских, если применить их к требованиям современной теории искусства. Наши контрапунктисты гордятся тем, что могут, подумавши с полчаса, различить трехголосный аккорд от ноненаккорда, но эти профессоры слишком далеки от таких великих теоретиков, как Рейха и Готфрид Вебер, хотя последний, при всех своих ученых познаниях, всегда судил криво о *изящном*. Пример разительный в истории музыки. Математика может доказать все, кроме изящного. Давно ли у нас те же самые знатоки, которые теперь восстают на Булля, серьезно уверяли нас, что Кориолан, Фиделио, квартеты, посвященные Разумовскому *, девятая симфония и героическая, и прочие сочинения Бетховена доказывают, что творец их был... *сумасшедший!* После таких ошибок можно ли иметь доверенность к бедному суждению этих рецензентов? Неужели они, в течение пяти, шести лет — переродились? Кто же сообщил им теперь то дельное критическое суждение, которого они прежде не имели? Кто перевоспитал этих аристархов? * Может быть, *один* или два меломана, знакомые с европейским положением искусства, указали этим господам тот путь, по которому должно идти, чтоб не казаться смешным в глазах людей сведущих и образованных. Автор этой статьи может по справедливости назвать себя историком критики. Он помнит, как некоторые наши меломаны и артисты судили о Бетховене в 1826 году, и знает, как судят они теперь. Он много выдержал споров за искусство им страстно любимое и теперь в деле того же искусства подает свой голос и, оставя всякое предубеждение, советует всем нашим *молодым* артистам оставить

эту старую Крейцерову и Родеву * школу, годную в нашем веке на образование одних посредственных артистов для оркестра. Всему есть конец. Когда такие исполины, как Гомер и Шекспир, несколько подвержены влиянию разрушительного времени, то мы можем перестать говорить о таких виртуозах, как Крейцер и Роде. Они собрали справедливую дань с их века, — и этого довольно. Теперь у нас есть свои виртуозы, с обширной гаммой, с блестящими пассажами, с страстным пением, с разнообразными эффектами. Пусть наши рецензенты называют это шарлатанством. Публика и люди, знающие искусство, почтят их бедное суждение ироническою улыбкою.

О ЗАВТРАШНЕМ КОНЦЕРТЕ УЛЕ БУЛЛЯ

Между тем как старый предрассудок борется с изящным и под знаменами обветшалого классицизма собираются умеренность и аккуратность, эти два спутника посредственности, мы возвещаем концерт Уле Булля в наступающую пятницу, в Большом театре. Мы снова услышим его! Снова перед нами вдохновенная душа артиста разольется в звуках. В этом концерте нас ждет еще одна новость: дивное, очаровательное создание великого Паганини. В первый раз мы услышим его вариации на тему: Nel cor piu non mi sento *. Без малейшего преувеличения можно сказать, что никто, кроме Уле Булля, не может исполнить этих вариаций Паганини. Много есть виртуозов, у которых левая рука побеждает шутя все трудности, но правая рука Паганини и Булля не имеет соперниц. Вот почему так изумительно разнообразие их смычков. Если б эти вариации кто-либо исполнил без ударов и изворотов смычка, без разнообразных оттенков, то мы бы не узнали их, и они потеряли бы в глазах наших всю цену. Эти вариации можно назвать результатом всех скрипичных школ, начиная с древней итальянской, до Виотти * и Паганини. Представим меломанам краткий их очерк: Capriccio вместо интродукции, где артист как бы испытывает свой инструмент; он шутя набрасывает смычок, и вы слышите это мелкое, шутливое staccato, созданное своенравным гением Паганини. Кажется, звуки, по мановению правой руки, сами собою вспархивают со скрипки. Затем следует фантастическая рулада и быстрый перелив ее кончается решительными аккордами и хроматическими триллерами. Кажется, вольная птица вознеслась в поднебесье и простерла в воздух свои пестрые крылья... (Если в это мгновение мы вспомним неуклюжие, тяжелые (по характеру) флегматические пассажи старой школы, то перед нами будет галопировать — корова). После capriccio начинается тема. Артист сам себе аккомпанирует pizzicato, и в то же время другая струна его поет, со всею прелестью итальянско-

го пения, вполголоса, как замирающий вздох любви. Это не то пение с *большим тоном,* то есть с *грубым звуком,* как обыкновенно поют в операх хористы, иногда раскрывая рот до ушей. И как переливчаты Паганиниевы рулады в этой теме. Они перекатываются, как жемчуг, между тем как pizzicato своенравно их пересекает. Var. 1. Brillante. Целая масса воздушных пассажей! С каким звучным ритмом гармонии она двигается, разлетается, и виртуоз измеривает всю глубину и обширность звуков. Гамма простирается как радужный мост от востока до запада! Var. 2. Вы слышите тему, и двухголосная гармония за ней следует. Эта тема несется на тремоло, как очаровательная сильфида на двух крылатых зефирах. Var. 3. Piu lento. Как кстати употреблены здесь двойные флажолеты: они, как горный отголосок, следуют за темою и повторяют ее, замирая в отдалении! Но в пятницу мы услышим душу Паганини * и потому кончаем наш анализ и искренно пожелаем всякому черствому воображению хоть на одно мгновение занестись в дивную область фантазии, чтоб постигнуть те звуки, которые недоступны для школяров, не посвященных в таинство изящного.

СМЕСЬ

Вьётан *. Великий пост, обыкновенная эпоха наших концертов, привлек в Петербург множество отличнейших артистов. Журналы наши не поскупились на похвалы некоторым из них и хотя эти похвалы кажутся нам довольно преувеличенными, но мы не скажем теперь ни слова о наших энтузиастах и о том, что им угодно писать о своих любимцах. К счастию, все эти преждевременные решения не без апелляции. Это, так сказать, коммерческая сторона искусства,—и, по нашему мнению, не надобно мешать успехам какой бы то ни было промышленности. Но когда умы успокоятся, когда эпоха концертов пройдет, тогда можно будет судить хладнокровнее и бесстрастнее, и мы обещаем читателям нашим *Общее обозрение всех концертов* *, за которыми мы следим с величайшим вниманием. По множеству иностранных артистов, приехавших сюда, нам будет можно судить о настоящем состоянии инструментальной музыки в Европе, и мы смеем думать, что в этом отношении статья, нами обещаемая, будет любопытна для многих.

Между тем рекомендуем вниманию публики г. Вьётана, отличного скрипача, который несмотря на молодость свою успел уже приобрести во всех странах, им посещенных, одобрения всех знатоков и любителей скрипки.

Если лавровый венок необходим ныне для того, чтобы упрочить известность и славу артиста, то г. Вьётан в свою очередь также удостоился этой чести в Бельгии и Венгрии и, следовательно, в этом отношении стоит наряду с зна-

менитостями нашего века и удовлетворяет всем его требованиям. Все это касательно славы; теперь несколько слов о таланте. Ученик, собрат знаменитого Берио, молодой Вьётан с 8-летнего возраста подавал уже самые блистательные надежды; но детские успехи не внушили ему смешной самонадеянности, которая так часто останавливает развитие юных талантов. Талант мужал с летами, и теперь имя этого артиста ставится во всей музыкальной Европе наряду с отличнейшими скрипачами, которыми эпоха наша так богата.

Мы слышали г. Вьётана, но не скажем ничего более о впечатлении, которое произвел на нас его талант, а предоставляем сей суд публике и уверены, что этот молодой артист будет оценен по достоинству в нашем Петербурге, где умеют отдавать справедливость талантам блистательным и прочным. Первый концерт г. Вьётана будет дан на Большом театре завтра, в воскресенье 6 марта.

Музыкальные вести. Как будто нарочно скрипичные концерты следуют один за другим беспрерывно. В понедельник 7-го марта (в зале Благородного собрания) будет концерт ветерана наших скрипачей г-на Маурера, с его двумя сыновьями, достойными его прочной и заслуженной знаменитости. Как капельмейстер Французского театра, которого прежде слабый оркестр он умел в короткое время образовать с таким искусством, Маурер вводит в концертный мир наших любимцев французской сцены г-на и г-жу Аллан *; они будут петь арию и дуэт в сем концерте. К числу интересных пьес для любителей музыки мы заметим 2-ю прекрасную симфонию Маурера, которую советуем исполнить всю с начала до конца, ибо все ее части тесно связаны между собою, концерт и увертюры его же. К сему нужным считаем предуведомить дилетантов, что в концерте Маурера Уле Булль, возбудивший у нас столько толков (что, мимоходом заметим, есть уже диплом на дарование), будет играть в последний раз пред своим отъездом.

Нам весьма нравится мысль Генриха Ромберга дать в своем концерте (в зале Благородного собрания, в среду 9-го марта) лучшие места из оперы «Идоменей» Моцарта *. Если в других операх знаменитого сочинителя заметно более зрелости, то нигде нет столько одушевления, как в «Идоменее». Моцарту было только 25 лет, когда Мюнхенский театр поручил ему написать оперу; в то же время Моцарт был страстно влюблен в будущую жену свою; и самолюбие юности и первая любовь одушевляли его в то время, когда он писал «Идоменея»; признаки этого восторженного состояния напечатлелись на сем произведении, которое Моцарт предпочитал всегда всем прочим своим творениям. Желаем успеха этой новой для нас старине; до сих пор многие дилетанты у нас не могут сказать, что они знают Моцарта, даже *по слуху,* особливо с тех пор, как музыка в Европе *взбеллинилась* *.

Концерт г-на Гийю принадлежит к числу тех, в которых почти каждый нумер имеет право на внимание любителей; но всего более возбудило их участие появление молодого таланта Александра Семенова, ученика г-на Гийю. За образование сего молодого человека нельзя нам быть довольно благодарными ученому профессору: так мало встречается хороших артистов на флейте, а этот инструмент так необходим в музыке. Теперь, получив хорошую методу, Семенов со временем передаст ее другим ученикам, и таким образом утвердится у нас правильная игра на сем инструменте, в чем мы давно уже нуждались. Г. Гийю, показав в Семенове * свое искусство в обучении, во 2-й части своего концерта явился как исполнитель; к сожалению, он играл только одну пьесу, но пьесу, любимую всеми знатоками; «Angelus» Тюлу * принадлежит к числу тех немногих пьес, которые, кажется, написаны в полной сообразности с сим инструментом и не могут быть эффектны ни на каком другом. Г. Гийю исполнил эту пьесу в совершенстве, и как мы ни восхищались Семеновым, услышав первые звуки флейты г-на Гийю, но явственно увидели различие, существующее между возникающим талантом и талантом зрелым, долгою опытностию посвященным во все тайны своего искусства. Мы с досадою и сожалением заметили, что хотя зала была наполнена, но не так, как в других концертах, которые без всякого сомнения менее заслуживали внимания, нежели концерт г-на Гийю. Мы просим почтенного художника видеть в этом не равнодушие публики, но единственно так сказать *физическую усталость,* производимую в слушателях множеством концертов нынешнего года, более или менее интересных. Г. Гийю не нуждается в похвалах; его ценят высоко все люди, понимающие несколько музыку и не лишенные эстетического чувства.

КОНЦЕРТ г-на ГИЙЮ *

Удивительно, как и отчего распространяются иногда странные музыкальные поверья и предубеждения! К ним можно отнести несправедливое мнение многих о флейте: ее почитают скучною, сухою, даже не концертным инструментом. Никакой музыкант не разделит подобного мнения, совершенно несправедливого. Напротив, как выражается г-н Шорн: «флейта есть самый приятный и самый грациозный (le plus doux et le plus gracieux) из всех инструментов, употребляемых в музыке». Повторяли даже выдумку древних, будто бы Минерва отвергла этот инструмент по причине его некрасивости. Вопреки этому мы заметим, что Аполлон часто изображался у них с флейтою, и что вид этого инструмента столько же красив, как и всякого другого, когда артист держит его с надлежащею благопристойностию. Одно только правда, что мало артистов,

вполне обладающих флейтою *. К этому малому числу, без сомнения, принадлежит г-н Гийю. Мы весьма сожалеем, что сей знаменитый флейтист играл в своем концерте только одну пьесу, и пусть нам скажут те, которые слышали, как сыграл он Angelus Романьези *, варьированный знаменитым Тюлу, в самом ли деле флейта не концертный инструмент? На каком другом можно получить сии воздушные, как будто теряющиеся в отдалении звуки и на каком другом можно до такой степени придать музыке игривый характер? Г-н Гийю есть не только глубокий музыкант, отличный исполнитель, но и прекрасный профессор музыки. Доказательство тому нашли мы в игре его ученика *Семенова.* Мы удивились, заметив у 15-летнего юноши прекрасную, правильную *амбушюру* и такую гибкость пальцев, которой позавидовали бы и старые артисты. Немногим известна тайна: передать на духовом инструменте хорошую амбушюру, особливо на флейте. Как трудно, например, растолковать ученику, что для второй октавы должен он употреблять те же пальцы и на тех же отверстиях, но только усиливать или, лучше сказать, ускорять *вибрации* звука, сжимая более и более губы; как трудно приучить ученика вдувать звук, не изнуряя груди! Все это превозмог уже г. Семенов под руководством г. Гийю, и все любители музыки должны быть ему искренно признательны за образование человека, который обещает быть со временем отличным артистом... *

КОНЦЕРТ г-на ГЕРКЕ

Да, г-н Герке * недаром съездил в чужие краи. До своего отъезда был уже он отличным фортепианистом; ныне же, к старой школе, и школе хорошей, прибавил он *выдумки* новой, более или менее счастливые. Страшно и подумать, что делают теперь руки на фортепиано! Были минуты в игре г-на Герке, когда движение рук его делалось столь быстро, что глаз не успевал следить за ними, и они казались вертящимся колесом... Как все переменяется! Что были прежде *белые ноты,* то теперь стали *двоевязанными,* и что делалось прежде в одной октаве, то теперь делается, кажется, на всех пяти, а что прежде трудно бывало для четырех рук, то теперь делает одна. Что сказал бы, извините, я никак не могу не вспомнить его, и благодарность, *мелодия* сердца, принадлежит также к *гармоническому миру,* — что сказал бы мой почтенный наставник г-н обергиттенфервальтер Гесс де Кальве, если бы *послушал* музыку Тальберга и *посмотрел* на ее исполнение! Часто жалею я, зачем нет его с нами, зачем не видит он тех усовершенствований, которых он даже и не подозревал! Поверил ли бы он, что теперь фортепиано играет в большой зале одно, без аккомпанемента, он, говоривший: «Сей инструмент годится

для залы в концертах с аккомпанементом целого оркестра, а один для комнатной музыки; далее для аккомпанировки пения, где часто *ритурнель* и тому подобное на нем играется, чтобы дать певцу время вздохнуть» *. В старину все было так хорошо распределено, а ныне все перемешалось: концертная музыка с комнатною, фортепиано с оркестром и если бы теперь пение соединить с фортепиано, то пришлось бы уже певцу петь ритурнели, чтобы дать фортепианисту отдохнуть. Как бы то ни было, а г-н Герке играет чудесно. Зала Большого театра была полна сверху донизу, а громогласные рукоплескания встречали и провожали каждое появление молодого артиста. — Виноваты! чуть было не позабыли о весьма важном деле: в этом концерте происходил весьма занимательный спор между фортепианами Бродвуда и Эрара. — Не знаю, как решат, хорошенько рассудивши, знатоки, а по нашему мнению, если механизм Эрара превосходнее Бродвудова, то звук Бродвуда несравненно звучнее и более приближается к духовому инструменту.

ВЬЁТАН И АРТО

Одно из замечательнейших явлений в музыкальном мире есть изменения, которым подвергается инструмент, переходя из рук одного музыканта в руки другого. Люди страстные, легко увлекающиеся первыми впечатлениями, прилепляются к лицу артиста, в нем одном сосредоточивают и талант и уменье и готовы проклинать всякого другого. Мы никогда не постигнем этих странных антиэстетических порывов в критике; мы убеждены, что искусство, как солнце, светит для каждого художника и каждый из них более или менее способен отражать радужные лучи его каким бы колоритом то ни было *, и вот доказательство. Между манерой Уле Булля и манерой Вьётана целая бездна; но каждый из них доставляет наслаждение, производит действие не только на одних знатоков, но и на всю публику. Страшно, казалось, выйти на сцену почти тотчас после появления Уле Булля, его торжества и рукоплесканий слушателей; заранее было заметно в некоторых предубеждение против молодого художника, или, по крайней мере, недоверчивость; в самом деле, в настоящую минуту трудно было вообразить, что кто-либо пойдет дальше Уле Булля в удивительном его механизме и уменье владеть скрипкою. Раздались звуки Вьётановой скрипки, и слушатели были приятно изумлены, заметив, что этот инструмент под смычком Вьётана пошел ни дальше, ни ближе Уле Буллева, но просто другою дорогою. Успех Вьётана был совершенный. Его концерт, напоминающий несколько прекрасный Виоттиевский род, но возрожденный новыми усовершенствованиями в игре, заслужил громогласные рукоплескания, вызовы и все, чем публика

выражает свою благодарность артисту, что продолжалось во весь концерт, и ни на одну минуту художник не был ниже этих одобрений. Несмотря на то, что мы вполне разделяем мнение слушателей о таланте молодого художника, мы присоветовали бы ему одно: *влюбиться* *. Шутки в сторону: его игра похожа на прекрасно сделанную древнюю статую с изящными округленными формами; она прелестна, она приковывает взоры художника, но все вы не сравните статуи с прекрасною же, но *живою* женщиною *; в его игре нет чего-то неизъяснимого, чего-то такого, за что готовы простить художнику даже отступление от основных законов искусства, и что есть в сочинениях и в игре г. Арто, которого манера сходна с манерою Вьётана, но отличена особою индивидуальностию. Скрипка Арто также верна, также благородна в своем выражении, также игрива в блестящей отделке, но она одушевлена, в ней есть звуки, которые пленяют вас не одною изящностию своей формы, но которые проникают вас до глубины души, которых нельзя заучить, которых не может придумать совершеннейшее искусство, которые сами невольно выражаются из-под пальцев художника в самую минуту исполнения. Прислушайтесь к тому месту, где в концерте Арто (le Rêve) * мотив переходит в минорный тон и вы нас поймете; много слышали мы скрипачей в своей жизни, отдаем каждому из них должную справедливость, но признаемся, что ни у одного мы не замечали того выражения в пении, которое принадлежит исключительно г-ну Арто. Его пение есть в самом деле пение, и знакомые с методой Малибран, Рубини невольно вспомнили об них, слушая фантазии Арто на мотивы из «Нормы». Упомянутые нами две пьесы, и еще 3-я на наш народный гимн, вы услышите в завтрашнем концерте г-на Арто (в воскресенье 13-го марта, в зале Благородного собрания, у Казанского моста) и желаем, чтобы приговор знатоков и публики подтвердил наше откровенное и беспристрастное мнение [1].

ОТЧЕТ О КОНЦЕРТАХ ЗА ПРОШЕДШУЮ НЕДЕЛЮ

Существуют люди, которые жалуются на большое число концертов. Довольно странная жалоба! Кто же приглашает вас, неумолимые гонители? Разве мало для вас других наслаждений? Огромный носорог простирает к вам свои объятия; Молдуано * вынимает из вашего кармана часы; наконец, что еще лучше, зеленый стол с атласистыми картами ждет вашего глубокомыслия. Или же просто, оставайтесь дома, возь-

---

[1] Вообще концерт г-на Арто очень хорошо составлен: героическая симфония Бетховена, Ферзинг, Герке — все это редко бывает вместе.

мите Северную пчелу и читайте статьи о концертах. Уверяю вас, что в них найдете много приятного и поучительного, а что всего важнее — средство, не сходя с дивана, иметь право говорить о концерте, как будто вы сами на нем присутствовали. Наслаждение не пустое: готовые суждения, даже готовые фразы — шутка! Однакож всего этого для вас мало; вы стряхиваете свою лень, оставляете вист и в восемь часов, как раз, невольное чувство привлекает вас в концертную залу. Вы входите и садитесь, если удастся, с досадою на тесноту, на жар, на музыку, на соседей, на сидящую против вас шляпку с перьями, на целый свет! Начинается музыка, и вы слушаете; вам приятно; ваши руки невольно подымаются для рукоплесканий, и — непонятное дело — на целый вечер остается у вас в душе какое-то сладкое ощущение! Отчего это? Оттого, м. г., что музыка, на зло вам, втерлась к вам в сердце, что она сделалась для вас необходимостью, что вам уже мало наслаждаться музыкой, как профану, что вам уже любопытно знать, что *нового* в ней придумано, какие сделала она *успехи*. Оттого, наконец, что, потихоньку от вас, ваше музыкальное образование значительно усовершилось, а музыка такой напиток, который сладок и приятен, но имеет свойство производить новую жажду. Так обмануло вас обворожительное искусство и не пеняйте на него за то. Здесь произошло нечто подобное опере: l'Inganno felice *.

Сведем же вместе *итог* наших наслаждений за прошедшую неделю, но прежде, я убежден в вашем расположении к музыке, и потому надеюсь, что вы мне это позволите; прежде вспомним, откуда взялись *концерты*. Почти до XVIII-го столетия не были известны ни род музыки, называемый ныне «концертом», ни собрания, носящие это имя. Под словом *концерт* разумелось всякое исполнение, в котором участвовали многие музыканты. В знатных домах, при дворе, музыкант или играл один на скрипке, на виоль-д'амуре *, или на теорбе, сопровождая свою игру пением, или же музыканты играли все вместе разные, вообще короткие пьесы. С некоторого времени в ораториях стали прибавлять особенный голос, под названием: violino principale *, что продолжалось почти до наших времен. Играть этот голос вменялось в большую честь и часто подавало повод к ссорам между музыкантами. Так, например, известен анекдот о Верачини *, которого современники прозвали *алхимиком* и *сумасшедшим* (capo pazzo), но который произвел знаменитого Тартини. Однажды, в Лукке, в церкви собрался оркестр, для празднования Festa della Croce *. Верачини, не известный в Лукке, вписал свое имя в число имен музыкантов, изъявивших требование на право играть соло. Войдя в оркестр, заметил он, что его требование было презрено, и что *отец Лаврентий* (тогда музыканты были большею частью из духовных) стоит перед пульпитром первой скрипки.

Верачини без дальних околичностей пошел прямо к этому пульпитру. «Что вам угодно?» спросил его отец Лаврентий. «Место первой скрипки!» гордо отвечал Верачини. Отец Лаврентий не уступил своей привилегии. Верачини, взбешенный, поворотился к нему спиною и сел на самой задней скамье оркестра. Когда дошла очередь до Верачини, отец Лаврентий пригласил его занять место, более видное для публики. «Нет, отвечал Верачини, я буду играть здесь, или нигде!» Он начал. Звуки его скрипки обратили внимание всего собрания, никогда еще не слыхали такой ясности, чистоты, такой силы! Уважение к священному месту не могло удержать итальянского восторга. Верачини, окончив, подошел к старому капельмейстеру и с торжеством сказал ему во всеуслышание: Cosi si suona par fare il primo violino (вот как надобно играть тому, кто берется за первую скрипку). Может быть, подобные сцены были в числе причин, побудивших сочинителей приняться писать такие музыкальные пьесы, где есть простор для самолюбия артистов. Явились, так называемые, concerti grossi *, в которых первая скрипка играла не вставочные фразы, но с начала до конца. По этим сочинениям можно заключить, как трудно было тогда собирать большое число музыкантов-исполнителей. Нам случилось видеть такие пьесы, написанные на *восемь* инструментов, но так, что первая скрипка могла играть или со всеми вместе, или только с несколькими, и даже в сопровождении только одного инструмента. Можно представить себе, какую слабость получала инструментовка от такой странной задачи! От concerto grosso произошли два замечательные рода нынешней музыки: *симфония* и собственно то, что мы называем теперь *концертом*. В симфониях Гайдна остались еще следы старинных concerti grossi; почти в каждой вводится у него особая *партия для принчипалы* и именно в вариациях, служащих наиболее к показанию искусства исполнителей. Это нечто вроде бравур-арий, которые вставляются итальянскими компонистами в их оперы по просьбе примадонн, только с тою разницею, что у Гайдна и этим концертным пьесам придан симфониальный характер, а в новейших бравур-ариях редко замечается драматизм. Концерт прежде состоял из трех отдельных частей: Allegro, Largo, Presto, или allegro con brio. О причине такого разделения упоминали мы в одной из наших предыдущих статей *. Так написаны концерты Моцарта, Бетховена, Виотти, Роде, Фильда, Гуммеля. Ныне все три части соединяются в одну пьесу и — мы не можем похвалить такого нововведения. Концерт сделался короче — это правда, и иногда, сознаетесь, что тем лучше; но вообще, в этой форме ни одна часть не может быть вполне развита, а сбитые все вместе, несмотря на отличительный характер каждой, они делаются похожими на *попурри*. Многие говорят: «я не люблю концерта — это не музыка, не доходит до

души!» В таких случаях всегда надобно справиться: есть ли в самом деле душа у того, кто ею хвастается? В самом же деле, у концертного сочинителя совсем иное вдохновение, нежели у симфониста. Последний смотрит на целый оркестр, как на один инструмент, имеющий различные характеры. Он пишет музыку прямо на бумагу, как автор какой-нибудь пишет роман или повесть; он сочиняет на бумаге, и оркестр раб его. Для концертиста, напротив, оркестр сосредоточен в его инструменте; он пользуется даже случайною фразою, попавшеюся ему под пальцы, как будто подсказанною самим инструментом. Концертист раб своего инструмента; он должен иногда откинуть прекрасный мотив потому только, что мотив этот не делает эффекта на его инструменте, тогда как симфонист может передать его любому из десяти, или двенадцати. Но концертист, может быть, более расширяет пределы музыки, нежели самый симфонист. По крайней мере, симфония не подвигалась бы вперед так быстро, если бы концертная музыка не делала успехов; ибо концертист, изучая отдельно свой инструмент, открывает в нем беспрестанно новые, до того неведомые свойства, приучает музыкантов и ухо слушателей к новым фразам. Чему обязаны мы блистательною инструментовкою нынешних опер, если не концерту? Поверят ли, что многие фразы, ныне исполняемые последним скрипачом в операх Мейербера и Обера, были бы самыми трудными пассажами в старинных концертах? Вот почему концерты, кроме своего особенного достоинства, привлекают любителей музыки, и каждый новый концерт на отдельном инструменте есть новая победа над искусством.

Вот что значит однакож излишне полагаться на благорасположение читателей!.. Теоретическое предисловие заняло, увлекло нас, и нам еще надобно поговорить о другом: отдать подробный отчет о концертах прошедшей недели, хотя мы и ограничимся самыми замечательнейшими явлениями...

Первая часть прошедшей недели бесспорно принадлежит *Уле Буллю.* Мы еще не начинали об нем говорить, предоставляя то другим, а публике вслушаться и подумать. Об Уле Булле, или об явлении необыкновенном, мы или напишем еще много, или ничего не скажем, потому что не пристаем ни к восторженным его поклонникам, ни к безусловным порицателям. Вот почему не будем мы здесь распространяться о *втором* концерте его, потому что ничего еще не говорили о *первом,* и потому что надобно исписать весь огромный лист С[еверной] п[челы] нашею статьею, либо ограничиться немногими словами *. Вот эти *немногие* слова: зала была далеко не полна; Уле Булль превзошел самого себя. Что делал он на скрипке — непостижимо физически! Его двойные трели с мотивом, его флажолеты, его мелкие штрихи составляют особенный мир, прежде не существовавший для скрипки, или, по

крайней мере, не бывший никогда соединенным в одном и том же исполнителе.

Скрипичные концерты, следовавшие на сей неделе один за другим, убедили всех в давно доказанной истине, что каждая музыкальная школа имеет своего рода прелести и что хороший музыкант, к какой бы он школе ни принадлежал, всегда доставляет слушателям наслаждение *. Мы слушали классическую игру г-на *Бема*. Общие рукоплескания невольно раздавались по всей зале и приветствовали его верное, благородное пение, его отчетливость в самых трудных пассажах. Из благодарности к отцу, рукоплескали и сыну, который, нечего сказать, очень хорошо сыграл фантазию г-на Арто (правда, значительно облегченную), но, признаемся — не любим мы детей на сцене! Дитя может играть хорошо, верно, ему бывает это очень полезно, ибо приучает его не робеть перед публикою (сущая беда для скрипача!), но никогда ребяческая игра не может удовлетворить другого чувства, кроме любопытства, а для музыки этого мало.—В концерте *г-на Бера* мы с нетерпением ожидали появления его ученицы М. И. Ершовой *, и наше терпение было вознаграждено самым приятным образом. Представьте себе девушку в цвете лет, приятной наружности, являющуюся перед толпу любопытных слушателей, с скрипкою, инструментом, странным в руках женщины, страшным даже для опытного музыканта. Некуда поворотить глаз от публики; малейшее дрожание пальца, малейшая неловкость, и — звуки не слушаются, струны скользят под рукою, и сам музыкант предчувствует свои фальши. Нам все это пришло в голову, когда увидели мы г-жу Ершову. Мы трепетали за нее! Но с первыми звуками ее скрипки ее смятение исчезло; мы удивились правильному движению смычка, довольно отчетливому выражению и уверились, что женщины удаляются от скрипки по какому-то предрассудку. Скрипка грациозна в руках той, которая умеет ее так хорошо держать, как г-жа Ершова. Желаем ей новых успехов на ее трудном поприще. — *Г. Брейтинг* имел счастливую мысль — исполнить в своем концерте отрывки из знаменитой оперы Мейербера «Гугеноты», и — еще более раздразнить наше любопытство. Мы ожидали с большим нетерпением знаменитой арии, которая аккомпанируется одним альтом *, но жалеем, что был выпущен предшествующий этой арии шумный хор, ибо любопытен был именно этот контраст, с намерением придуманный Мейербером, между аккомпанировкою целого оркестра и аккомпанировкою одного альта. Еще более жалеем о том, что музыкант, игравший на альте, не совсем вытвердил свою арию. От этой ли причины, или оттого, что огромный альт, почти незаметный в рядах оркестра, оробел перед новою почестью, ему оказанною, оттого ли наконец, что инструмент был не из лучших, но толь-

ко ария не произвела такого эффекта, какой производит она в Париже. Все искусство г-на Брейтинга не смогло скрыть слабости аккомпанировавшего ему музыканта, тем более, что обе партии слиты между собою, беспрестанно пересекают друг друга, и одна без другой существовать не могут. — В концерте своем г-н Брейтинг ввел новость, а именно то, что немцы называют vierstimmige Gesänge * — без оркестра. По нашему мнению, это было счастливое нововведение. В немецкой музыке существует множество подобных сочинений, между которыми (особенно Крейцера и Маршнера) есть прекрасные и вовсе не известные нашей публике.

Концерт *г-на Карла Мейера* принадлежал также к числу классических. Новый концерт г-на Мейера содержал, действительно, много нового, хотя мы и не слыхали в нем подражания Тальбергу. Сочинения г-на Мейера вообще средина между Гуммелем и Фильдом — широкие размеры и моцартовская инструментовка первого и щеголеватость второго. Нельзя не быть особенно благодарными г-ну Мейеру за исполнение фантазии Бетховена с хорами. Как искусно соединено тут пение с блистательными фразами фортепиана! Какая оригинальность в инструментовке марша, где мотив играется духовыми инструментами, и удары скрипок входят в контр-темпо! Воля ваша, г-да фортепианные сочинители новой школы, а из этого концерта вышли мы убежденные, что для фортепиана в большой зале необходимо сопровождение оркестра. Без того звуки фортепиана получают утомительную бледность, будто прекрасная, но в половину смытая картина. Трудно соединять оркестр с фортепианом — правда, но в том-то и задача, Мм. Гг., и для разрешения ее поучитесь у Бетховена, Гуммеля, Фильда и наконец у Карла Мейера, сочинения которого отличаются именно этим искусством.

Длинный ряд скрипачей на этой неделе заключил *г-н Вьётан.* Мы скажем только, что в статье, напечатанной в Сев[ерной] пчеле об этом молодом артисте (ему только 18-ть лет), нет ничего преувеличенного. Он, действительно, счастливая средина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе достоинства обоих родов. Его пение верно, выразительно, а обработка блистательных пассажей доведена почти до совершенства. В сочинении есть у него оригинальность и в мотивах и в инструментовке; одного не достает юноше-музыканту: *страсти* *. Его выражение слишком чисто, слишком невинно. Оно приводит на память то время, когда музыкантами были *патеры* Лаврентии. Нынешняя музыка полна или плача и рыдания, или буйной веселости. Патриархальный век музыки прошел. Наступил век, по крайней мере, рыцарства, и концертисту можно повторить слова древних, Горация, помнится... Но боясь латыни, мы повторим их в чьем-то старинном русском переводе:

Коль хочешь слез моих, то сам сперва заплачь... *

СМЕСЬ. ГЕНЗЕЛЬТ*

Трудно поверить, чтобы после всех знаменитых художников, которых мы слышали в блистательные концертные недели нынешнего года, мог явиться музыкант, не только имеющий полное право на внимание публики, но занимающий одно из первых мест между всеми своими собратиями. Есть люди, о которых нельзя говорить словами; всякая похвала в отношении к ним покажется обыкновенною, пошлою фразою; пред ними надлежало бы изумляться в молчании. Таков знаменитый, недавно прибывший в нашу столицу, Адольф Гензельт, в своем редком таланте соединяющий чудные качества блистательного фортепианиста и первоклассного сочинителя, полного страсти, огня, одушевления, полного новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом. Не ищите в его игре насмешек над природою инструмента, трудностей, выдуманных холодно, без вдохновения, изувеченных мотивов и беззаконных намерений истребить фортепиано под своими пальцами: достоинство Гензельта состоит в том, наиболее, что он умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, — но фортепиано во всей своей полноте, сохраняющее беспрерывно свой блистательный характер; его музыка трудна в высшей степени, но трудна потому — что нова, потому что смелые идеи художника требовали необычайного способа выражения; его блистательные пассажи не пустой грохот, но новые, полувоздушные сопряжения звуков, возможные исключительно лишь на сем инструменте. Мы уже не говорим о механизме его пальцев; это было бы все равно, что хвалить прекрасную раму вокруг Рафаэлевой картины; этот механизм доведен им до непонятной степени совершенства, особенно в левой руке, по обыкновенному порядку вещей более слабой, нежели правая. Мы слышали некоторые пьесы, которые Гензельт будет играть в своем концерте (в Большом театре 21-го марта, в понедельник)*, и не знали, чему удивляться, свежести ли идей, выразительному ли пению, энергии или вкусу в отделке блистательных фраз; между сими последними мы заметили в особенности ряд разнообразных аккордов, быстро следующих один за другим sotto voce, мало-помалу переходящих в энергическое crescendo, но всегда ясных, не сбивающихся на громотню, в которой самое опытное ухо не может различить последования созвучий; сего рода фортепианного эффекта нам еще никогда не удавалось слышать. Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем только одно слово, которое даст им полное понятие о Гензельте: в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства.

Приезжие скрипачи Вьётан, Липинский, Арто по дням

концертов; Липинский, Арто, Вьётан по летам; а по таланту?.. но зачем нам составлять табель о рангах между отличными художниками; каждый из них имеет своего рода красоты и, может быть, своего рода недостатки. На небе одно и то же солнце: что нужды, если оно иногда бывает только на восходе и еще не вполне развернуло свою живительную силу? что нужды, если оно, приближаясь к пламенному полудню, иногда застилается легкими, но задорными облачками? что нужды, если оно клонится к западу, но его закат прекрасен? В этом вычурном виде нам представляются таланты трех вышепоименованных скрипачей; но уж если дело дошло до астрономии, то кстати можно сравнить Уле Булля с блуждающею кометою ослепительного блеска, невольно обращающею внимание всякого, замечательною в высшей степени, но которой нет ничего подобного и быть не может; в мир которой любопытно было бы перенестись, но невозможно — так отделен он от нас. В конце наших концертных недель мы, может быть, поговорим подробнее о сих замечательных явлениях в звездногармоническом мире.

УЛЕ БУЛЛЬ В МОСКВЕ

В среду 23-го марта в Петровском театре был дан концерт знаменитым Буллем. Театр не мог вместить всех желавших слышать дивные звуки норвежского барда. Нам пишут, что восторг, с которым принят был великий артист, так сильно взволновал его, что он после первого аллегро своего концерта, исполненного им в совершенстве, несколько времени должен был промедлить, чтоб прийти в то могущественное спокойствие, которое необходимо артисту для выражения его вдохновения. И снова потом раздались его воздушные, огненные песни! Знаменитый артист был провожден не рукоплесканием, но громом. Второй концерт его назначен в воскресенье 27-го марта, и все места уже разобраны. Третий концерт будет в среду, на святой, в великолепной зале Дворянского собрания. Нам приятно сообщить это известие петербургской публике, которая с таким восторгом приняла Булля в последнем его концерте. Ни пустые толки, ни статьи, написанные против него с отчаянья, не могли заглушить в сердцах, чуждых систематического пристрастия, того инстинкта к изящному, который в деле искусств судит вернее, чем все познания мелочных теоретиков, всегда принадлежащих, по их обветшалым понятиям, к архиву изящных искусств. Наша гостеприимная Москва, верная чтительница всего гениального, не разделила этих черствых предубеждений против самобытности великого таланта. Помня скрипку Роде, она требовала от Булля не подражания, всегда тщедушного, но вдохновения,

всегда оригинального — и нашла его. Булль, когда был в Риме, импровизировал в Колизее, по желанию некоторых художников, — в числе коих были знаменитый Торвальдсен и Фернлей *, едва ли не первый пейзажист нашего века; и там, ночью, при луне, в вековых развалинах раздавались печальные звуки вдохновенного артиста и тени великих римлян, казалось, внимали его северным песням. Теперь Булль в Москве, в живом могущественном Риме великого государства, — и восторг, с которым его принимают, без сомнения, останется надолго в его памяти. Москва добра к своим родным артистам; от них она требует только одного стремления к совершенству, — но артист чужеземец по одному только гению имеет право на ее внимание. Надобно иметь талант Зонтаг и Булля, чтоб возбудить к себе ту живую симпатию Москвы, за которою сыплется золото в карман, как снег на голову.

О КОНЦЕРТЕ ЛЕОПОЛЬДА МЕЙЕРА

Мы уже простились с концертами до будущего года и нам оставалось только поблагодарить знаменитых артистов, посетивших нас, меломанов. 1838 год был так музыкально богат, что воспоминание о нем долго останется в памяти любителей музыки. Споры, восторги, рукоплескания, все прошло невозвратно, а впечатления высокого искусства сроднились с нашим сердцем, и пусть каждый из нас, оставя все pro и contra, вспоминает о своем любимом художнике. Буллисты, липинисты и вьётанисты равно должны благодарить 1838 год, каждый за своего виртуоза, а некоторые, счастливейшие, за всех трех. Но кто бы подумал, что после всего, что мы слышали, нам еще предстоит изящное наслаждение? Еще один из представителей романтической музыкальной школы является на поприще! Любимец нашей публики, несравненный пианист Леопольд Мейер, в субботу 22-го апреля, в зале Благородного собрания, даст нам пред своим отъездом концерт. Поспешим же проститься с ним и проводим его нашими громкими рукоплесканиями! Наш Петербург богат пианистами, между которыми без сомнения первое место занимают Гензельт, Карл Мейер и Герке; но не будем их сравнивать с Леопольдом Мейером, потому что у каждого своя метода, свои достоинства. Под пальцами г. Леопольда Мейера инструмент получает какую-то особенность, которая не может быть сообщена *читателям,* если только им не угодно быть *слушателями.* Как на бумаге выразить его воздушное пианиссимо, его розкие, мелкие и блестящие стаккато, октавы, хроматические гаммы? Не лучше ли сделают наши меломаны, если пойдут собственным сердцем и слухом поверить очаровательные звуки Лео-

польда Мейера, и тем избавят нас от труда выразить то, что невыразимо.

Гармония! Не здесь твой мир,
Земной предел угрюм и тесен,
Один торжественный эфир
Был создан для свободных песен *.

Звуки Л. Мейера имеют особенный отголосок, которым отличался наш незабвенный Фильд. Это такого рода собственность, которая не приобретается трудом, но дается свыше только любимцам Аполлона. Много у нас молодых писателей, которых стих и звучен и отчетист, но где стих Пушкина? Когда-то мы снова услышим эти звуки?.. Таков удел вдохновения.

ПИСЬМО К РЕДАКТОРУ

Я обещал, м. г., сообщить вам то впечатление, которое произвела на меня игра г-жи *Камиллы Плейель* *, и не знаю, как исполнить мое обещание. Талант этой фортепианистки так разнообразен, репертуар ее так обширен, что по одному концерту, ею данному, трудно определить общий характер ее игры; о том же, чего не слыхала публика, говорить всегда неудобно; рассказывать о картине трудно, но рассказывать музыку тому, кто не слыхал ее, еще труднее. Посему я вам расскажу только то, что бы я рассказал, если бы слышал ее один только раз в данном ею публичном концерте. Вероятно, желая почтить благодарностью своего прежнего учителя, г-жа *Плейель* выбрала для первого дебюта концерт *Калкбреннера* *. Довольно замечательно, что сочинения *Калкбреннера,* которые вы найдете почти на всех фортепианах, редко у нас играются в публике, по крайней мере с некоторого времени; артисты всегда стараются являться в публику с произведениями почти вчерашними, чтоб привлечь внимание и рукоплескания слушателей неожиданными, неслыханными, часто изысканными фразами; вы знаете, что настоящая музыка в концертах есть дело постороннее. С другой стороны, любители музыки всегда смотрят на артиста-женщину с некоторою недоверчивостью, особливо, если она прекрасна и без музыки; в артисте такого рода всегда предполагают что-то неполное, неоконченное, вместо силы ожидают громотни, вместо истинного эстетического выражения — манерности и ложной чувствительности. Признаюсь, когда г-жа *Плейель* села за фортепиано, и при мысли, что она будет играть концерт *Калкбреннера,* мы, несмотря на славу, ей предшествовавшую, и (которая так часто нас обманывала), мы робели за артиста. Но после нескольких тактов соло, мы скоро уверились, что пред нами художник, обладающий всеми тайнами своего искусства, художник, у которого об

имени его учителя не спрашивают, который идет своею, им самим избранною дорогою и прокладывает путь другим. На этот раз чужеземная молва нас не обманула; г-жа *Камилла Плейель* действительно принадлежит к числу отличнейших клавицинистов нашего времени, и недаром Россини назвал ее La Malibran du piano (Малибран * игры на фортепиано). У нас существуют часто престранные суждения о музыке и всего более любят сравнения. Обыкновенно спрашивают, кто лучше, тот или другой артист, как нянюшки у детей: «кого больше любишь, папеньку или маменьку?» Обыкновенный детский ответ: «и папеньку и маменьку», кажется нам гораздо дельнее вопросов такого рода. Можно сравнивать *второстепенных* художников; можно сказать: один играет чище другого, быстрее другого, но в исполнении первоклассных художников — дело совсем иное; для них, как для пиитического произведения, не существует общей мерки, к которой можно было бы их прикинуть; три артиста могут играть одно и то же произведение в одном tempo, с равною чистотою, но с различным выражением, и каждое из сих выражений может быть в своем роде прекрасно. Говоря о г-же *Плейель,* уже нечего упоминать о чистоте, об отчетливости в блестящих пассажах; все это второстепенные качества, без которых артист в наше время уже не должен являться в публику; не эти качества поразили нас в г-же *Плейель;* отличительный характер ее игры есть необыкновенная, невыразимая грациозность; каждая фраза, ею сделанная, похожа на игривый причудливый арабеск, брошенный на полотно рукою искусного живописца; кажется, она так небрежно играет клавишами, а между тем под ее пальцами звуки рассыпаются, как жемчужины, и каждый из них имеет свою округленность, свою полноту, свой оттенок; эта щеголеватость исполнения всего более была заметна при исполнении г-жею *Плейель* концерта *Калкбреннера,* которого сочинения имеют именно это направление, и особенно в финальном аллегро. Когда г-жа *Плейель* окончила, раздались громкие, продолжительные рукоплескания, но многие втихомолку замечали, что в игре артиста кажется не довольно чувствительности; это одно из тех замечаний, которые выводят из терпения; какой чувствительности требовать от блестящего, игривого концерта? это все равно, что требовать чувствительности от эпиграммы, от шуточного стихотворения, от пируэта. Сочинитель искал в своем концерте блеска, щеголеватости, грации,— и г-жа *Плейель* выдержала вполне характер этого рода произведений и умела к нему присоединить ту прелестную, художническую небрежность, которая может быть свойственна лишь артисту-женщине.

Увертюра из «Оберона» приготовила нас к впечатлениям другого рода; за ней следовала фантазия *Гуммеля* на прекрасную фразу валторны, находящуюся в начале увертюры, пере-

ходящую потом в бурю и в знаменитый *ночной хор* в «Обероне»; кому не известен прекрасный мотив этого хора, его простой и меланхолический характер, который невольно вводит в какое-то раздумье. В исполнении этой фантазии г-жа *Плейель* показала, что ей доступна не одна грация, не один блеск, но и сила и внутреннее одушевление. За фантазией следовало сочинение нового, еще здесь не известного музыканта *Дёлера* на мотив *Беллини*. Это одна из тех пьес, которую вновь приезжающий артист должен непременно сыграть для удовлетворения вкуса тех людей, которые любят смотреть, как долго человек вертится на одной ноге, или вместо двух рук играет одною. Действительно эта пьеса начинается вступлением, где в продолжение, если не ошибаемся, полсотни тактов играет одна левая рука; трудность необычайная, сальтомортали ужасные! Мы ожидали, что после этого вступления правая рука войдет с новою темою, которая соединится с прежними фразами левой руки, но [так] как такое обстоятельство должно было завести в хитросплетения двойного контрапункта, то сочинитель благоразумно от них удалился и потерялся в тысяче бесчисленных рулад, трелей, прыжков и трудностей всякого рода; в этой суматохе не знаешь, что сделалось с темою *Беллини*, хотя г-жа *Плейель* очень внятно выговаривала некоторые из нее отрывки в средних нотах, которые нынче сделались коньком фортепианистов. Этот род музыки был введен *Тальбергом* и как новость обращал на себя внимание; но должно признаться, что невыразимо скучны все эти вариации (и непременно на тему *Беллини*), отлитые в одну и ту же форму, как сахарные куклы. Знаешь наперед: вот будет тресвязанная гамма *, вот будет тема в середине с прыжками на концах, вот adagio с бесконечными трелями, вот неминуемые арпеджии, а вот наконец и толпа разнохарактерных аккордов или октав, прыгающих на зло вкусу и изяществу. Пьесе *Дёлера* больше всего аплодировали; впрочем, исполнение было на высшей степени совершенства. Мы повторяем, г-жа *Плейель* как артист, играющий для публики, должна была сыграть эту пьесу и показать, что ей доступна и та музыка, которая выходит из пределов искусства. Сказать ли, что в сем концерте, несмотря на всеобщий восторг, с которым была принята г-жа *Плейель*, она не поделилась еще с нами всеми тайнами искусства, ей известными; мы слышали произведения в других родах ею игранные и не знали чему более удивляться: силе или прелести и оттенкам ее игры, которые невыразимы словами и понимаются только чувством. Недавно на вечере одного известнейшего любителя и знатока музыки (Г. М. Ю. В.) * г-жа *Плейель* играла знаменитый септуор *Гуммеля* — этот камень преткновения для многих клавицинистов; впечатление, ею произведенное на собрание любителей, было неизъяснимо; в своем исполнении г-жа *Плейель* показала, как живо, пламенно

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ
Акварель А. Покровского (1844)

Братья Н. и А. Рубинштейны
Миниатюра 1840-х годов

она чувствует музыку и с какою верностью может передавать пальцам свои ощущения; мы, к сожалению, не слыхали этого септуора, но говорим по словам людей, заслуживающих вполне доверенность. Нам известно, что г-жа *Плейель* намерена дать еще несколько вечеров по подписке; если наш голос будет ею услышан, то мы бы попросили ее сыграть публично септуор *Гуммеля* и несколько других пьес в том же роде, как, н[а]пр[имер], концертант *Мендельсона-Бартольди,* квинтет *Гуммеля,* — а потом, почему не сыграть концерт *Бетховена?* эти пьесы мы редко слышим, и публика всегда их принимает с удовольствием. Засим, почему бы г-же *Плейель* не напомнить нам концерты незабвенного *Фильда?* Его сочинения совершенно подходят к отличительному характеру ее игры; особенно мы рекомендуем концерты второй и пятый. Нет сомнения, что эта *старая новизна* произведет большое впечатление в Петербурге, где уже немногие помнят сочинения сего славного фортепианиста, которые по новому образу игры на фортепиано сделались почти недоступными для любителей сего инструмента.

Сим оканчиваю мое длинное письмо; но, говоря о таком артисте, как г-жа *Плейель,* нельзя не заговориться.

Честь имею быть и проч.

ПИСЬМА В МОСКВУ О ПЕТЕРБУРГСКИХ КОНЦЕРТАХ

I

Дилетанты. — Вечера г-жи Плейель

Странное дело, можно подумать, что в музыкальном отношении Москва находится от С. Петербурга на расстоянии Пекина; немногие из наших артистов навещают Москву; наоборот, многие из опер, у вас играемых, нам совершенно не известны; московских артистов мы также не знаем; сколько можно догадываться, самый вкус в музыке весьма различен в обеих столицах. Правда, и у нас есть особая порода дилетантов, которые любят и хвалят лишь музыку, похожую на то, что им случалось тысячу раз слышать; которые музыку, не похожую на то, что они тысячу раз слышали, называют музыкою *ученою;* самый ужасный порок, по их мнению; о первой они говорят, как о музыке с *душой,* о второй, что эта музыка *без души;* эти господа должны иметь очень странное понятие о душе; по их мнению, она только тогда в своей тарелке, когда вальсирует или вытягивает верхние нотки романсов и канцонетт на фальшивом басе; эти господа говорят, сморкаются и зевают, слушая симфонии Бетховена, но зато очень

нежно поводят глазами и кивают головою (обыкновенно не в такт) при каком-нибудь балаганном мотиве Беллини или Доницетти, который преследует вас и в концерте, и в гостиной, и в вариациях всех фортепианистов и скрипачей. Несмотря однакоже на этих господ, число людей, занимающихся у нас в самом деле музыкою, с каждым днем увеличивается; это явление тем приятнее, что в остальной Европе это число, кажется, уменьшается. Впрочем, так и должно быть; старые народы, как старые люди, теперь пристрастились к деньгам; эта страсть убивает все другие благороднейшие страсти; все люди деловые, занятые, биржевые; их голова — бухгалтерская книга; мысли—сцепление цифр; их тело—в концерте, душа на бирже; подите, растолкуйте этим людям, что такое изящество в музыке, что такое сама музыка; им надобно партию виста, чтобы отвести сердце, не худо притом и музыку, но веселую, плясовую, как бывает в органах с рукоятками, пожалуй, пусть поет или играет человек, но только, чтобы он походил на органы. Многие из новейших сочинителей стараются угодить этому вкусу западных вандалов; а чтобы вывести этих господ из усыпления, употребляют трубы, тромбоны, тарелки, звонки и барабаны всякого рода; вандалы хлопают впросонках — им хорошо, громко — «musica viva» *, кричат они; а журналисты усердно записывают: такая-то опера или музыка имела блистательный успех там-то и там-то; журнальная стукотня доходит до нас прежде стукотни музыкальной и приготовляет наши уши к сей последней. Но не для нас эта насмешка над искусством, она годится лишь для народов старых, пресыщенных жизнию, охладелых; нам, народу молодому, свежему, нужны живые гармонические струи Бетховена, Мендельсона-Бартольди *; нам нужна музыка строгая, важная, как статуи древних; нам нужны мелодии, вырвавшиеся от избытка сердца, а не выжатые из плача притворной сентиментальности. В Китайской истории сохранилось предание, что от перемены музыки ослабели нравы в народе; в этом предании, несмотря на смешную его форму, смысл глубокий; музыка в большей связи с нравственными поступками человека, нежели как обыкновенно думают, и древнее сказание о чудных действиях, производимых музыкою, должно почесться справедливым, если относить его не к той или другой мелодии, но к целому роду музыки, отличающему жителя одной страны от другой; стоит только вспомнить различие господствующих характеров в музыке итальянской, немецкой, французской и русской, столь недавно еще явившейся на поприще своих старых предшественниц.

Как бы то ни было, характер музыки не безделица; высшая ее степень всегда соответствует высшему образованию человека; это один из общественных термометров. Посему я всегда смотрю с некоторого рода умилением на многочислен-

ную толпу, посещающую, например, концерты Филармонического общества, где, как известно, исполняются лишь симфонии и оратории, иногда даже без солистов, но одними хорами придворных певчих или Немецкого театра. С равным удовольствием смотрел я на блистательный успех вечеров г-жи Плейель; замечательно, что прежде, может быть, лет за пять, не более, подобные вечера у нас не давались; число посетителей не обеспечивало расходов артиста; с вечерами г-жи Плейель было противное; они происходили в доме одного просвещенного любителя музыки [1], ссудившего своей залой знаменитую фортепианистку; в этой прекрасной в акустическом и во всех отношениях зале, несмотря на довольно высокую цену (по сорока рублей за два вечера), собралось, ежели не ошибаюсь, до трехсот посетителей высшего общества, которых восторг был искренний и неподдельный; а между тем исполнялись не вариации Герца *, не контрадансы, известные под названием каватин, но новый *секстет Онслова **, старый *концерт Вебера* и долго не стареющий *септуор Гуммеля.* Вообще сии вечера были составлены с особенным старанием, не так, как обыкновенно бывает на наших концертах, где за две, три хорошие пьесы вы должны выслушать десяток плохих или посредственных. Помощниками г-жи Плейель были г. Брейтинг, Бендеры (кларнет и фагот), Брод (гобой), Гийю (флейта), Гуголь (валторна), Дробиш (альт), Кнехт (виолончель), г. Месс* (капельмейстер), Петров и Петрова (Воробьева), Сусман (флейта), Ферзинг и многие другие. Можете себе представить, каким наслаждением для истинных любителей было соединение таких талантов. Мы слышали, независимо от вышеупомянутых пьес, арию Лёве * (Ферзинг), «Erlkönig» Шуберта (Брейтинг). Мы заметили также соло для скрипки, сыгранное молодым Мейнгардом *, сыном виолончелиста, показывающее в юном исполнителе хорошую методу и неподдельный талант. Петровы с обыкновенным своим искусством пропели некоторые места из «Furioso» Доницетти *, оперы, недавно поставленной на здешний театр. Но мы пожалели, зачем на этом музыкальном празднике русские певцы не были представителями *русской* музыки? Произведения Алябьева, Верстовского, графа Виельгорского, Глинки, Норова, графа Толстого * представляли им богатый запас именно таких пьес, которые приличны *музыкальному квартетному вечеру;* сценические арии, даже и хорошие, даже и отличные (а арии Доницетти далеко не таковы), скучны и холодны в концерте. Что сказать о самой фортепианистке? Истощить словарь всех похвальных восклицаний; говорить, что она играла с одушевлением, с силою, с чувством, все это не выразит того действия, которое она произвела, в особенности секстетом Онслова, а в

[1] Князя Василия Петровича Голицына *.

секстете темою con variazioni. Исполнением этой пьесы г-жа Плейель показала, до какой степени она обладает тайнами своего искусства. Мы должны признаться, что до *впредь могущих представиться обстоятельств* мы не можем себе вообразить ничего совершеннее ее исполнения сей пьесы, совершенно подходящей к грациозному и блестящему характеру ее игры; в конце каждого вечера г-жа Плейель садилась за фортепиано и играла одна; в первый раз вариации Тальберга на Lá ci darem la mano — Моцарта, столь замечательные как по своей трудности, так и по характерному эффекту; без сомнения, это одна из лучших пьес Тальберга. — Кстати об нем, он на днях должен прибыть в Петербург, если уже не приехал. С нетерпением ожидаем этого замечательного музыканта, истинно переворотившего *вверх дном* фортепианную музыку. Во второй раз г-жа Плейель играла фантазию Гуммеля. Отчетливость ее игры в сих пьесах, знание фортепианных эффектов превосходит всякое описание. Единодушные, искренние рукоплескания встречали и провожали славную фортепианистку. Мы слышали, что она собирается дать еще концерт в непродолжительном времени.

Я хотел вам поговорить еще о новом замечательном явлении на нашем музыкальном горизонте: знаменитой певице Кларе Новелло, но письмо мое и без того уже длинно; оставляю рассказ об ней до другого раза. Чтобы и Москве поделиться с нами своими музыкальными новостями? Этот размен замечаний был бы небесполезен; может быть, он бы способствовал к возбуждению деятельности артистов, а может быть, и доставил бы дилетантам.. хоть несколько технических выражений для домашнего обихода, в которых они, бедные, часто нуждаются, а употреблять любят, несмотря на свою *душу, чувства* и презрение к музыкальной учености.

II

Клара Новелло.— Г-жа Плейель.— Тальберг.— Концерт Филармонического общества.—Фортепианный концерт Бетховена

Как ни приятно держаться мудрого правила: не делай того сегодня, что можно сделать завтра, но это правило, как все другие, имеет исключение; я едва собрался вам описывать наши музыкальные новости, как уже несколько концертов успели мелькнуть и — в Лету; но не все; многие из них оставили по себе прекрасное воспоминание, как последняя капля душистого вина, как след на песке хорошенькой ножки, как на сцене хороший стих между рифмованной прозой. К этим воспоминаниям принадлежит концерт Клары Новелло *, певицы, щедро одаренной природою, столь скупою на голоса. Г-жа

Новелло достойна вполне своей репутации; ее голос сопрано, содержащий в себе почти три октавы, от нижнего fa до re, чист, ясен и силен; гибкость его совершенна; он выделывает с чрезвычайною легкостью все самые трудные пассажи и нечувствительно переходит от звучных тонов до самых легких полутеней. Нельзя не пожалеть, что Клара Новелло никогда не хотела выйти на сцену; талант певицы не может явиться во всем блеске в концерте; сцена есть для него настоящее назначение, но делать нечего; поклонимся капризу артистки и будем слушать ее по крайней мере в концертах. Многие другие наслаждения ожидают нас на этой неделе; упомяну пока только о двух: 22 февраля, в среду, мы услышим наконец *Тальберга* *; можете понять, какое любопытство сжигает всех дилетантов; промедли Тальберг еще немного, и мы бы сгорели до тла; остались бы только фраки да желтые перчатки; все, что будет играть Тальберг, ново и неизвестно у нас: знаменитая фантазия на мотивы из Россиниева «Моисея», Andante, наделавшее столько шуму в Париже, и романс и хор из Donna del Lago *. Тальберг молодой человек самой приятной наружности, на которой есть отпечаток его музыки, т. е. соединение характера итальянского с германским; мы заметили его в концерте г-жи Плейель, которая, увы! распрощалась с нами и летит к вам в Москву; присоветуйте своим дилетантам приготовить уши для слушания, руки для хлопания, а к тому же не худо протереть очки и лорнеты. Вы же присылайте к нам поскорее Гензельта, который в четверг, 23 февраля, должен играть на музыкальном празднике Филармонического общества *це-мольный* концерт Бетховена. Понимаете ли весь смысл этих немногих слов? Мы *никогда* еще в Петербурге не слыхали фортепианного концерта Бетховена! И этот концерт будет играть *Гензельт*. Что ни говори, как ни интересны концерты нынешнего года, но концерты Филармонического общества имеют всегда в себе нечто особенно привлекательное и для музыканта и для простого любителя; этого дня ждешь с нетерпением; иногда, преследуемый музыкой с утра до вечера, пропустишь какой-нибудь концерт — и не заметишь этого, но ко дню концерта Филармонического общества приготовляешься, как к истинному празднику; устраиваешь свои дела, чтоб быть свободным и утром и вечером; приходишь на репетицию и в самой концерт, а что всего важнее и что часто не случается после других концертов, возвращаешься домой с душою, истинно освеженной музыкою. Симфония Моцарта (C-dur), концерт Бетховена, Реквием Керубини, петый придворными певчими! В каком другом концерте мы все это услышим? Хвала и честь Филармоническому обществу; в нем основание, корень нашего общественного музыкального чувства, нашей музыкальной жизни, — все прочее цветы и плоды прекрасные, но преходящие!

III

Тальберг. — Концерт Филармонического общества. — Виолончелист Серве

Не удивитесь моему долгому молчанию; бывают случаи в жизни, когда испытанные вами ощущения так сильны, так новы, что в первые минуты невозможно себе дать в них отчета; когда вы ищете слов — и не находите; когда произведения искусства переносят вас в мир, столь чудный, столь далекий от всего вам известного, что вам надобно снова привыкать к нашему бедному земному языку. Простолюдин в таких случаях говорит просто: *прекрасно, очень хорошо, не дурно,* как будто дело идет о фраке или об обеде, — и на завтра забывает все, что он слышал. Человек, уважающий святыню искусства, пораженный его чудесами, в первую минуту не скажет ничего, или почти то же, что и простолюдин; но впечатление, произведенное на душу, остается надолго — и он чувствует в себе необоримую потребность отдать себе отчет в этом впечатлении, повторить в своем чувстве новое, свежее наслаждение.

В таком положении нахожусь я, и многие другие любители музыки; не мудрено! *мы слышали наконец Тальберга!* Два концерта — один за другим — показали нам всю великость его таланта. Признаюсь, после первого концерта мое удивление было так велико, что я боялся, не обманываюсь ли я; столько раз нас вводили в заблуждение приезжие артисты несколькими заученными новыми фразами, на которые, казалось, они употребили всю свою жизнь и которыми ограничивались все их дарования; но я приятно ошибся; отличительную черту *Тальберга* составляют не несколько заученных фраз, но изобретение совершенно новой методы играть на фортепиано, о которой мы до сих пор имели лишь поверхностное сведение. Сочинения *Тальберга* не дают полного понятия об его игре. С нетерпением всякий, даже посредственный фортепианист, может сыграть их без ошибки, но смело ручаться можно, что он не произведет сотой доли того действия, которое производит *Тальберг,* потому что его тайна заключается в его методе, ему исключительно принадлежащей; в этой методе, сколько я до сих пор мог заметить, главное: сделать первенствующий голос или так называемое *пение,* совершенно независимым от других голосов, и второе — достигнуть до того, чтобы пение ограничивалось не одною правою или одною левою рукою, но делилось между ними, и несмотря на то, сливалось бы в эффекте. Это последнее трудно до невероятности, особливо для привыкших к прежней методе игры на фортепиано. Многие из фортепианистов, играя *Тальбергову* музыку, очень явственно выделывают тему, находящуюся часто в средних голосах; в *Тальберговой* игре совсем не то: чтоб получить об ней поня

тие, вообразите себе самую блестящую концертную музыку — pezzo di bravur, как говорят итальянцы, с арпеджиями по всей клавиатуре, с диатоническими и хроматическими, двойными и тройными гаммами и трелями, словом, то, что прежде называлось *фортепианною партиею концерта,* и присоедините к ней постоянно поющий голос, не однообразный, не раздробленный, но со всеми выражениями, требуемыми чувством и вкусом, с своими полутенями, с своими капризами, с своими собственными украшениями, трелями, гаммами; вот действие, производимое *Тальбергом.* Иногда поющий голос тянется тихо, спокойно, а над ним, так сказать, носятся плески игривых, блестящих и едва слышных арпеджий; эти арпеджии час от часу усиливаются, соединяются с другими, а голос поет все тихо и спокойно, но внятно; наконец самый голос усиливается, к нему присоединяется другой, столь же внятный и выразительный, а сопровождение не прерывается, напротив, крепчает; кажется, фортепиано достигло до самой высшей степени своей силы, но слышны еще новые неожиданные звуки, и все сливается в огромное сложное фортиссимо, в котором явственно слышен каждый голос, как будто здесь несколько инструментов, с тою разницею, что они вполне подчинены одному чувству, одной воле, чего никогда не бывает даже в самом лучшем оркестре. К сему прибавлю только одно: вы знаете, какое неприятное чувство производят первые такты фортепианного соло, как бы искусно ни была приготовлена инструментовка к сему переходу от духовых и смычковых инструментов к отрывистому звуку фортепиано. *Тальберг* имеет привычку отделять пьесы, им играемые, частями симфонии; так в первом концерте была сыграна вся *це-мольная,* а во втором вся *де-дурная* симфония Бетховена. Нововведение прекрасное, и мы советуем всем концертистам заменить им те музыкальные винегреты, которыми обыкновенно наполняются концерты. Вообразите же себе, что после огромной, разительной гармонии Бетховенского оркестра фортепиано под пальцами Тальберга не теряет нимало своего эффекта; это непостижимо для тех, кто не слыхал Тальберга. Правда, он играет на привезенном им с собою отличном инструменте Эрара, какого еще не было в Петербурге,—но все [же] инструмент сам по себе ничего бы не значил без особенной гибкости и силы рук музыканта. Вот вам еще несколько замечаний, какие только мог я сделать касательно игры Тальберга: он с необыкновенным искусством и бережливостию владеет обеими педалями; посредством их он продолжает, усиливает или ослабляет один и тот же тон; но это еще не важно; всего любопытнее для фортепианистов наблюдение, сделанное еще Фильдом, о том, что не все равно для эффекта — взять клавишу тем или другим пальцем; так, напр[имер], я заметил в одной из пьес, игранных Тальбергом, простую трель, но которая заставила

меня приподняться со стула: Тальберг делает ее не двумя пальцами, но двумя руками, что придает трели силу необыкновенную; потом она была повторена *октавами* и тем же способом; нельзя себе вообразить эффекта производимого такою трелью посреди величественных, поющих аккордов. В другой раз поговорим о сочинениях Тальберга.

Между концертами Тальберга был концерт Филармонического общества; зала была так же полна, как в концерт Тальберга, т. е. что нельзя было повернуться. После *це-мольной* симфонии Моцарта, сыгранной оркестром под управлением Месса, с силою и выразительностью, явился Гензельт. Минута ужасная для всякого другого фортепианиста; играть в той же зале, на другой день после Тальберга, и, что всего важнее, на *обыкновенном,* не Эраровском фортепиано. Надобно отдать честь нашей публике; ее музыкальное образование с каждым днем возвышается; она видит в артистах не ремесленников, но художников, на произведение которых так скупа природа; публика поняла, что должен был ощущать Гензельт. При самом появлении его, она громкими рукоплесканиями показала, что знает ему цену, несмотря на присутствие опасного соперника. Гензельт не обманул ожиданий публики: це-мольный концерт великого Бетховена был исполнен им с тем глубоким чувством, которого требует произведение сего рода; каденца, введенная Гензельтом в концерт Бетховена, может быть почтена образцом для всех прошедших и будущих каденц; она не состояла из простых прыжков и трудностей, как то обыкновенно бывает, не выходила из сферы сочинения, но постоянно держалась главного характера пьесы, что довольно трудно, когда дело идет о Бетховене; в ней после небольшой интродукции появилась снова главная тема концерта, прошла сквозь новые контрапунктные сопряжения и нечувствительно слилась с теми тактами, где начиналась музыка Бетховена. Сам Бетховен вписал бы эту каденцу в свое сочинение; я бы присоветовал Гензельту напечатать ее отдельно, ибо она составляет полную, цельную пьесу. За концертом Бетховена последовал Requiem Керубини, прекрасно исполненный придворными певчими. С удовольствием можно было заметить, что этот знаменитый хор совершенствуется с каждым днем более и более, как относительно верности интонации, так и в постепенном усилении и ослаблении звуков, в деле столь важном и трудном, особенно для многочисленного хора. Касательно самого «Реквиема» замечу, что несмотря на все превосходство этого сочинения, оно, по слишком мрачному характеру, должно более производить действия в храме, чем в зале. В четверг, 2 марта, Филармоническое общество даст во втором своем концерте *Сотворение мира* Гайдна. Разумеется, слышать это произведение есть истинное наслаждение для музыканта, особливо когда в исполнении принимают участие Брейтинг и Ферзинг, но нельзя

не посетовать, что Филармоническое общество обращается всегда в одном круге немногих классических произведений; зачем не исполнить когда-либо хотя хоров из ораторий Генделя: «Давида», «Маккавеев», «Иеффая», «Мессии»? оратории Мендельсона-Бартольди Paulus[1], Леве — «Семь спящих братьев», а наконец, и недавно изданных ораторий Себастияна Баха: Evangelium Johannis et Mathei? * Все эти произведения почти неизвестны в Петербурге. Филармоническое общество, исполнив их в будущем году, удовлетворило бы желанию многих и многих любителей музыки...

Пора уже окончить это письмо и без того длинное, а я еще не успел упомянуть о замечательном концерте Мейнгарда *, где особенно обратил наше внимание молодой сын его, о концерте Гийю, сыгравшего свою прекрасную драматическую фантазию. Много нового нас ожидает впереди: еще концерт Тальберга, Бема, концерт Женского патриотического общества. Сюда приехали знакомый уже нам отличный скрипач Вьётан и виолончелист Серве, пользующийся в Европе большою известностью; мы еще не слыхали его, но, говорят, что его игра отличается небывалою доныне на виолончели грациозностью. Постараемся принять, как можно лучше, дорогих гостей, а потом отправить их к вам в Москву белокаменную.

IV

Виолончелист Серве. — Исторические концерты

Нельзя ли вам, москвичам, по последнему пути доставить в Петербург порядочную партию восклицательных знаков, хвалебных выражений, удивлений, восторгов, восхищений и пр. т. п. У нас уже весь запас истощился, а расход большой; почти каждый день к нам нынешнею зимою являются не только хорошие артисты, но занимающие первое место даже между отличными художниками, феномены музыкального мира. В прошлом письме я писал к вам о Тальберге, а на сих днях в доме одного известного любителя музыки я слышал Серве *, который на виолончели то же, что Тальберг на фортепиано. Нельзя себе составить понятия об его игре тому, кто знаком только с Ромберговою методою; никому еще не приходило в голову играть на виолончели с такою отважностью, с какою играет г. Серве; пассажи октавами, которые доныне тщатель-

[1] Почтенный автор позабыл, что оратория Paulus играна в прошлом году и партия баса исполнена была тем самым Ферзингом, для которого она написана. Впрочем, оратория Мендельсона-Бартольди одно из тех творений, которые надобно изучать и следственно нельзя довольно часто слышать. *Прим*[*ечание*] *ред*[*акции* *«С. Петербургских ведомостей»*].

но приготовлялись виолончелистами и сохранялись лишь к концу трудной пьесы, появляются в игре г. Серве внезапно и очень часто; странно смотреть, когда левая рука Серве в хроматической гамме сбегает до подставки в быстром, порывистом аллегро; кажется, вот сейчас оборвется гамма, сейчас фальшивый звук накажет дерзкого музыканта, — ничего не бывало, вы не слышите ни на полволоса фальши. Вообще метода игры г. Серве представляет много нового и неожиданного; под его смычком виолончель потеряла тот степенный, важный, спокойный и, сказать правду, немножко монотонный характер игры, присвоенной ей Ромбергом; виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной всех других произведений искусства. Доныне уже были деланы попытки в этом роде, но никому они еще так не удались, как г. Серве; пение г. Серве выразительное в высшей степени; его частое vibrato напоминает пение скрипача Гаумана. Сочинения г. Серве носят на себе также печать оригинальности. На вечере, о котором я говорю, он играл *концертную пьесу* и *вариации* на известный, так называемый Бетховенский вальс *; любители музыки с изумлением следовали за совершенно новыми. небывалыми на виолончели фразами, боялись перевести дыхание и единогласно признали, что этот инструмент сделал важный шаг под смычком г. Серве.

Я всегда радуюсь от души, смотря на эти нововведения; обыкновенно на первый раз удивление при виде побежденной механической трудности мешает наслаждению, но впоследствии, когда мы привыкнем к новости фраз, тогда они делаются изящною принадлежностью искусства. Я не люблю концертной музыки, не люблю этих экзаменов, где художник обязан во что бы то ни стало удивить слушателей; но слушая концерт, я восхищаюсь заранее при мысли, что все эти удивительные фразы умножат со временем богатство оркестровой музыки, сей настоящей музыки, для которой концертная есть только приготовление. Ныне в простых партиях оперной увертюры вы почти постоянно находите фразы, которые своею трудностью также удивляли наших отцов, как мы удивляемся октавам Серве и шести рукам Тальберга. Кто не знает знаменитой каденцы в Бетховеновом септуоре, над которою, бывало, призадумывался, вероятно, не один концертист? Что же? Теперь в Парижской консерватории септуор Бетховена играется целым оркестром, и двадцать скрипок выделывают эту каденцу все вместе и без ошибки. Я не знаю, почему наши петербургские артисты не испытают исполнить Бетховенов септуор в этом виде; это было бы очень любопытно. Кстати о концертах; мне так много приходилось хвалить на этой неделе, что до смерти хочется с кем-нибудь побраниться. Нападу на концерты вообще. Зачем тянутся они у нас по давно избитой колее? Зачем после соло одного инструмента следует соло дру-

того? Зачем дюжина вариаций в концерте с их неизбежною длинною интродукциею, с однообразными tutti и с обыкновенною кодою? Почему не пользоваться собранием артистов для исполнения так называемых *исторических* концертов, возбуждающих живой интерес во всех европейских любителях музыки? Вот, например, программа концерта, данного Мошелесом в Лондоне 15 февраля н[ового] ст[иля]: отрывок из сочинений Орландо — *Гиббонса,* музыканта, знаменитого в тысяча шестисотых годах; две фортепианные пьесы славного Скарлатти *; де-мольная прелюдия и фуга Себастияна Баха; увертюра из «Александрова пира» Генделя; арии Шуберта; де-дурное трио Бетховена; наконец этюды самого Мошелеса. Как любопытен может быть такой концерт! В несколько часов вы живым образом постепенно проходите историю музыки и наслаждаетесь красотами забытыми, и потому, может быть, более новыми, нежели все новейшие произведения. Такой концерт нельзя назвать экзаменом. Во вчерашнем концерте Ферзинга мы заметили похвальное усилие выйти из тесного круга вариаций и каватин Беллини и Доницетти. Концерт Ферзинга оканчивается славным финалом из некогда знаменитого «Водовоза» Керубини *, который уже сделался для нас историческим воспоминанием.

V

Тальберг.— Серве.— Реммерс.— Лудвиг Маурер

Скажите, как угодить публике, как угадать, что такой-то концерт будет полон, а другой пуст? Нельзя ли подвести этого под таблицу вероятностей? Кажется, это возможно, и было бы очень любопытно; а без вычислений часто нельзя отгадать, отчего такого-то числа, в такой-то день, в посредственном концерте в зале дышать нельзя от жару, а на другой день надобно надевать шубу? Какие сплетения тысячи мелких домашних обстоятельств в разных концах города заставляют толпу людей или соединяться или сидеть дома? Математику, который будет заниматься сим вычислением, мы советуем обратить внимание на следующие *данные:* достаточное количество именин, вчерашний концерт, мороз, дурное расположение духа какого-нибудь взыскательного начальника, вздорожавшая живность, проигранный процесс и пр. т. п. В самом деле, как объяснить, отчего в концерте Ферзинга, любимца нашей публики, были только десяток лож и четыре ряда кресел заняты? Отчего в концерте Серве, этого чудного волшебника, едва ли было триста человек? А как хорош был Серве; как выразительно, как трогательно было его пение; какие чудные, блистательные ракеты пролетали по его инструменту! Восторг слушателей

был неизъяснимым. Как усердны были их рукоплескания! Казалось, они хотели ими извинить отсутствие других. Но правда и то, что Тальберг как будто сильным магнитом привлек к себе всеобщее внимание любителей музыки и оттянул его от других музыкантов; его концерты бывают полны до невозможности. Великое дело — хозяин своего инструмента; он пробуждает музыкальное чувство даже в людях, равнодушных к музыке и особенно к фортепианной; в людях, для которых музыка была дотоле шум, едва ли не неприятный. Так великий художник действует на эстетическое развитие общества. Как после сего не благоговеть пред ним? На сих днях он играл в Александринском театре одну только пьесу, а уж за два дня нельзя было достать билета; Дирекция театров принуждена была сделать особое объявление о том, что уже билетов более нет. В этом концерте были две приятные новости: молодой скрипач Гюломи, которого мы слыхали ребенком и который не так, как многие подобные ему Пики-Мирандолы *, не обманул наших ожиданий, а является теперь на стезе настоящего виртуоза; замечательно, что этот молодой человек образовал себя, путешествуя по всем концам России, даже до Сибири; утешительно и то, что он везде, даже во многих маленьких городках, находил столько музыкантов, чтоб составить небольшой оркестр, и достаточное число слушателей для обеспечения своих путевых издержек. Это новый факт в доказательство музыкальности русского народа. Может быть, сколько талантов скрывается у нас в разных краях нашего пространного отечества. Кстати скажу вам, что слух носится, будто бы Филармоническое общество, единственное у нас заведение, деятельно пекущееся о распространении вкуса к музыке, имеет пресчастливую мысль: именно с намерением открыть в провинциях неизвестные таланты, объявить конкурс для музыкальных произведений *. Не знаю, справедливо ли это, но такое намерение, особливо при сравнении его с небольшими средствами Общества, заслужило бы ему нелицемерную благодарность всех просвещенных россиян, которые видят в музыке не простое препровождение времени, но могущественное средство для эстетического и нравственного образования. Но я боюсь заговориться об этом предмете, и никогда не кончить. Обращаюсь к концертам. Другая новость в концерте театральной Дирекции девица Самойлова *, которую мы также слышали в концерте Реммерса. Чистый, обширный голос и естественное одушевление заставляют надеяться многого от сей молодой певицы; голос ее еще не совершенно образовался, особенно в средних нотах (medium), и мы бы присоветовали ей обратить на них преимущественное внимание; когда средняя часть ее голоса образуется посредством прилежного вырабатывания, тогда верхние и нижние ноты сами собой придут и получат силу.

Реммерс имел большой успех в Германии, — и по достоинству; он отличный скрипач во всех отношениях, но о многом можно было бы с ним поспорить, а для этого надобно более познакомиться с его талантом *.

В субботу (11 марта) мы ожидаем концерта Нестора наших скрипачей — Лудвига Маурера, которого беспрерывно появляющиеся сочинения, всегда новые, всегда свежие и всегда прекрасные, мы слышим так часто в концертах — всех возможных инструментистов. Он нам обещает свою симфонию, которая поставила его в число первых симфонистов нашего времени, новый концертино для виолончели, который будет исполнен молодым и уже отличным виолончелистом Александром Маурером, и новые блистательные вариации для скрипки, которые будут исполнены другим сыном Лудвига Маурера, Всеволодом, который, мы убеждены, займет некогда почетное место отца своего на музыкальном поприще, как исполнитель и компонист. В этом же концерте мы услышим те концертные произведения для *двух скрипок и виолончели* и для *шести скрипок,* произведения, которых особенный характер принадлежит совершенно Лудвигу Мауреру, и которые обыкновенно исполняются сим музыкальным семейством с таким огнем и точностью. В этом концерте примут участие любимцы петербургской публики г. и г-жа Аллан, вероятно, из благодарности искусному капельмейстеру, с таким старанием и чудным успехом образовавшему оркестр Французского театра; впрочем, это дело, трудное для многих, вероятно, так легко было для Маурера, ибо он, без сомнения, один из первых капельмейстеров Европы. Этот концерт будет в Михайловском театре, столь счастливом в акустическом отношении.

VI

Сотворение мира Гайдна.— «Колокол» Шиллера.— Концерт г. Ромберга

Я сию минуту из концерта Филармонического общества, где давали бессмертную ораторию Гайдна; я весь еще полон гармоний вдохновенного старца. Как чуден Гайдн! скоро столетие пройдет над его прахом, а он еще предстает пред нами полный силы и жизни; тысячи новых произведений явились после него, но музыкальное чувство человечества принесло их в тризну на его могиле. Разверните любое музыкальное произведение, не исключая произведений Моцарта, великого Моцарта, везде вы найдете или расположение инструментов или особенные ритмы, иногда целую мелодию, заимствованные из богатой сокровищницы Гайдна, а до сих пор Гайдн все еще свеж, всегда находите в нем что-нибудь новое; вы забываете

о дани, которую он заплатил своему веку, желая изобразить музыкою и рыкание льва, и движение звезд, и дождь, и плескание рыб, и жужжание насекомых,—ибо все эти места, несмотря на их странное назначение, прекрасны сами по себе; музыкальный инстинкт Гайдна был сильнее его искусственного вкуса; но должно признаться, что иногда желание великого музыканта выразить музыкою наимельчайшие подробности слов, доходит до невыразимой странности, так, наприм[ер], в речитативе Уриэля *(э-дур)* я заметил одно место в сем роде, на которое, кажется, еще до сих пор никто не обратил внимания: посреди прекрасного Largo вас вдруг поражает соло двух валторн, не имеющее никакой связи ни с предыдущим, ни с последующим; но прислушайтесь к словам: «Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht!» (посмотрите на счастливую чету, идущую рука в руку), говорит Уриэль; почти нет сомнения, что старик Гайдн счел долгом выразить слова: *чета* (Paar) — *парою валторн!* Прости мне великая тень, — но это уж слишком странно!

Исполнение было превосходное *, за исключением, увы! *первого сопрано;* удивительно, как мы несчастливы на певиц; голос, слышанный нами в оратории, казался изломанным вдребезги; ни один звук не связывался с другим; в нем было постоянное *стаккато* или, лучше сказать, *пиццикато;* и это в прекрасной партии Гайдна, которая вся дышит глубоким чувством невинности и умиления! Любопытно знать, где эти певицы научаются такой методе пения! — Зато Ферзинг и Брейтинг были превосходны; замечательно было, что в их образе пения не было ни тени театрального стиля, ни неуместных порывов, ни тех украшений, ни тех прибавлений, которыми обыкновенные певцы стараются украшать простые ноты классических сочинителей; Брейтинг и Ферзинг пели, ничего не изменяя в творении великого музыканта, и с тем особенным выражением, которого требует характер оратории; такое исполнение обнаруживает в них не простых артистов, но истинных художников, понимающих и любящих искусство. Хоры Немецкой оперы исполняли, по обыкновению, свое дело как нельзя лучше: верность интонации, сила, огонь, все соединялось в их исполнении; удивительно, какой эффект могут производить не более, как 40 голосов, когда каждый из хористов музыку знает основательно, учил свою партию не по скрипке, поет совестливо, с толком, не пропуская ни полпаузы, и наблюдает piano и forte; честь и слава немецким артистам!

В будущий четверг 16 марта мы снова услышим Брейтинга и Ферзинга в другом классическом произведении, а именно в *Колоколе* Шиллера, положенном на музыку Ромбергом; эта оратория будет исполнена в концерте сына сочинителя, капельмейстера Генриха Ромберга. Мало классических произведений, которые бы пользовались в Германии такою на-

родностью, как оратория Ромберга; сочинитель получил за нее диплом на звание доктора музыки, звание очень редкое в то время; один Гайдн разделял эту славу с Андреем Ромбергом; восторг публики сопровождал это произведение везде, где оно ни появлялось; оно было исполнено почти в одно время в Берлине, Вене, Дрездене, Лейпциге; ныне нет ни одного городка в Германии, где бы эта оратория не была играна, хотя один или два раза в год; она перешла и в новую часть света; в прошлом году ее давали в Бостоне, и она так расшевелила прозаических, расчетливых американцев, что ее принуждены были дать в другой раз в течение той же недели. Очень жалко, что г. Ромберг, желая воспользоваться отличными голосами немецкой труппы, дает ее с немецкими стихами, тем более, что у нас существует прекрасный перевод сей поэмы, сделанный г-жею Глинкою *, супругою нашего известного поэта. В этом же концерте я услышу в последний раз г-жу Клару Новелло, которой чудный голос и метода пения, по моему мнению, превосходит все, что мы доныне слышали в Петербурге; в этом же концерте Брейтинг будет петь арию из новой оперы Галеви, сочинителя *Жидовки:* «Гвидо и Гиневра» *, которая имела огромный успех в Париже. Вот в кратких словах оригинальный предмет этой оперы: во Флоренции моровая язва; юная Гиневра похоронена вместе с другими жертвами чумы, но Гиневра жива; она выходит из гроба и выбегает на улицу; все ее принимают за привидение; ее отец, мать, даже муж отвращаются от нее с ужасом; тогда она прибегает к Гвидо, которого любила до своего замужества; страстный любовник принимает ее с восхищением вопреки своим родственникам; впоследствии Папа дозволяет счастливому Гвидо соединиться с милым привидением. Такой сюжет должен представлять множество самых выгодных *ситуаций* для музыки — дело претрудное, которое плохо понимают сочинители либреттов. «Вы мне даете драматические *слова»* — говорил Россини одному из них, «а мне нужны драматические *ситуации!»* Не услышим ли мы этой оперы на театре?

Должно отдать справедливость г. Ромбергу: он всегда умеет делать свои концерты занимательными. Сверх всех этих любопытных пьес он обещает *Героическую симфонию* Бетховена *. От души желаю ему побольше слушателей, несмотря на то, что их внимание слишком развлечено большим числом замечательных концертов нынешнего поста.

В одном из следующих писем я вам расскажу нечто о бесконечно малых концертах, или так называемых вечерах, которые имеют искусство протираться между большими, раздавать билеты и терзать уши. Это особенный мир, очень любопытный.

VII

Концерт любителей в пользу [частных] школ С. [Петербургского] Женского патриотического общества.— Концерт в пользу инвалидов.

В конце поста в нашей общественной жизни было явление, которое могло бы почтено быть необыкновенным везде, кроме России: почти в одно время разными лицами, в разных местах, для разных целей были с успехом совершены благодетельные предприятия, в которых юная столица севера с гордостью может отдать отчет Москве, старшей сестре своей, издавна опытной в деле благотворения: на одной и той же неделе были концерт в пользу школ Женского патриотического общества, лотерея в пользу детских приютов и концерт в пользу инвалидов; все сие вместе принесло в пользу бедных по крайней мере до *ста тысяч рублей!* Что всего лучше — назначение этих денег не принадлежит той, всегда похвальной, но слепой благотворительности, которая рассыпает золото, не заботясь о том, какое из него будет сделано употребление. Нет, здесь каждый рубль будет употреблен с тою мудрою и благою предусмотрительностию, которая помогает неимущему не на одну минуту, но которая оживляет всю его жизнь, возбуждает в нем силы и делает его способным впоследствии обходиться без чуждой помощи.

Скажем несколько слов о концерте в пользу Женского патриотического общества. Наше время может справедливо гордиться счастливою мыслию соединять подвиги благотворительности с наслаждением изящным; концерты такого рода всегда возбуждают сильное, живое участие; невольно, с каким-то особенным чувством смотришь на людей, которых таланты предназначены для домашнего или тесного общественного круга; сие чувство делается еще сильнее, когда к нему присоединяется изящное наслаждение, доставляемое сими талантами, которым могут позавидовать и настоящие артисты. В этом концерте принимали участие П. А. Бартенева, графиня А. А. Бенкендорф, баронесса А. Ф. Криднер, графиня Росси, И. Н. Андреев, граф М. Ю. Виельгорский, граф А. С. Слизен; хоры были также исполнены любителями *. Можно откровенно сказать, что если бы сей концерт подвергнуть самому строгому критическому разбору, в сем случае неуместному, то и тогда он как по выбору пьес, так и по музыкальному исполнению и по таланту исполнителей был бы лучшим из всех концертов, данных в течение нынешнего поста, столь замечательного в музыкальном отношении.

Честь и слава благородным исполнителям! Их усилия не остались тщетными; русская благотворительность не осталась в долгу; за несколько дней до концерта уже невозможно было иметь билетов; в зале решительно уже не было ни од-

Л. В. МАУРЕР
Рисунок

М. И. ГЛИНКА
дагеротип 1840-х годов

ного места, а все еще являлись новые просители билетов, желавшие столько же сделать доброе дело, сколько и слышать исполнителей, столь редко являющихся в публике. Утешительно думать, что на деньги, собранные в этом концерте, деньги, которые каждый от своего избытка приносил с такою охотою, сотни бедных девушек получат не только пристанище, но и воспитание; не только средства к пропитанию, но и привычку к труду, к порядку, и все доброе, приобретенное ими в школах Женского патриотического общества, перенесут в свои семейства. Ни с чем нельзя сравнить чувства, производимого сею мыслию!

Концерт в пользу инвалидов не только по благой цели своей, не только по славному воспоминанию, с ним соединенному, но и в музыкальном отношении принадлежит к числу блистательнейших явлений в музыкальном мире *. Шестьсот музыкантов, четыреста певцов представляют трудность даже для управления ими; но этой трудности не существует для такого искусного капельмейстера, каков г. Гаазе *. Как мастерски пользуется он сими огромными средствами, разделяя свой оркестр на несколько различных масс, что дает возможность переходить от самого утонченного piano до огромнейшего fortissimo, какое только возможно в музыке! Трудно рассказать, до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и уменье г. Гаазе пользоваться ими. Кто поверит, например, что увертюра из «Жидовки» Галеви, столь трудная и для струнных инструментов, была исполнена с величайшею точностью одними духовыми? Лишь глубокое знание характера инструментов, искусное расположение в партитуре, могло счастливо провести исполнителей сквозь этот лабиринт хроматических мелодий и беспрестанных перемен тона, столь часто встречающихся в сей увертюре. Всякий, хотя немного понимающий свойство духовых инструментов, легко постигнет, какое искусство требовалось для того, чтобы преодолеть в сем случае все затруднения, представляемые и естественными недостатками духовых инструментов и их странными капризами, которые приводят в отчаяние сочинителей музыки. Кто не знает, например, что есть музыкальные фразы, легко делаемые на струнном инструменте и невозможные на духовом, или возможные только в одном тоне, а не в другом; счастливо преодолеть все эти затруднения есть дело не только таланта, но даже гения. Своим переложением на духовой оркестр увертюры из «Жидовки» г. Гаазе показал, до какой степени может возвыситься знание инструментировки. В другой пьесе, взятой г. Гаазе из фортепианных вариаций Герца, мы имели случай познакомиться с другою, не менее блистательною стороною наших военных оркестров, а именно: с *солистами*. В *сложном* соло мы имели случай любоваться попеременно главными инстру-

ментами духовой музыки: флейтою, гобоем, кларнетом и фаготом, и слышать, как легко и с каким правильным выражением исполняются те трудности, которыми дивят нас приезжие музыканты. Я боюсь здесь войти в такие подробности, которые могут быть понятны лишь опытному музыканту; поспешу сказать несколько слов о *военной песне,* вновь сочиненной неизвестным композитором *, которая возбудила всеобщее внимание; эта песня может быть почтена образцом в своем роде; в ней совершенно схвачен характер русских хорных песен. Она начинается протяжным хором, тихим, величественным, прекрасно положенным на голоса; этот хор прерывается веселой мелодией *запевалы,* к которому пристает весь хор с военным оркестром во всем его блеске. Все это славно инструментировано, расположено с знанием дела и веселит русское сердце. Действие этой песни было весьма сильно; беспрерывно раздавались громкие рукоплескания и по требованию публики эта песня была повторена. Желаю от души, чтобы неизвестный композитор не остановился на этом прекрасном начале, продолжал бы дарить нас подобными произведениями, и тем бы убедил неверящих, что может существовать русская музыка, отличная по своему характеру от всякой другой, и что для музыки вообще предстоит новое поприще, которое с таким блеском начал разрабатывать г. Глинка в своей опере: «Иван Сусанин».

ВЫПИСКА ИЗ ПИСЬМА КН. В[ЛАДИМИРА] Ф[ЕДОРОВИЧА] О[ДОЕВСКОГО] В МОСКВУ К А. Н. ВЕРСТОВСКОМУ

В истории музыки сохранилось трогательное предание о том, как старый знаменитый органист XVIII столетия Рейнкен *, слушая молодого Себастияна Баха, прослезился от радости, говоря: «Я думал, что мое искусство умрет со мною, но вижу, что тебе суждено воскресить его». То же сказал бы наш старый, знаменитый виолончелист Ромберг, если бы услышал молодого Серве, полного силы, свежести, глубоких чувств и пылкого воображения. Все любители музыки согласно удивлялись игре сего отличного артиста, необыкновенной выразительности пения, той изумительной смелости, с которою он внезапно, без старинных, так сказать, *благоразумных* приготовлений аттакует быстрые, трудные пассажи на высших нотах своего инструмента, смелости, которую бы можно было назвать дерзостью, если бы она не оправдывалась постоянно верною интонациею и полною отчетливостию. Самые произведения Серве не меньше возбуждали участие; счастливый выбор мотивов, новые блестящие фразы, в которых не заметно ни тени прежних заветных триолей, которые как неизбежная судьба являлись пред каждым tutti, маневри-

руя на септимаккорде, частое употребление октав, придающих пению величавую выразительность, совершенно новое сопряжение двойных нот, которые мельком только являлись в сочинениях прежних сочинителей, все это вырывало у слушателей крики невольного восторга. Но все эти сочинения были вроде Capriccio, которые теперь в такой моде в целой Европе. — Любопытно слушать эти свободные произведения фантазии, особливо когда эта фантазия принадлежит опытному художнику, и я слушал, любовался, но творил молитву, «смиренную, однако вслух», как говорил наш покойный Грибоедов, чтобы знаменитый виолончелист испытал свои силы в том роде сочинений, который не знаю почему называется концертом. Я твердо убежден, что этот род сочинений не есть нечто условное, доставшееся нам по преданию, но основан на самой природе наших ощущений и на самой сущности музыки. Три классические части концерта, изображающие постепенно величие или силу, грусть или религиозное чувство, и наконец радость или игривость, заключают в себе всю область музыки; все остальное: ужасное, комическое, а особенно звукоподражательное (как то бури, баталии), не принадлежит к девственному, небесному миру гармонии и потому эстетически невозможно. Посему лишь сочинение концерта может дать *солисту* полное право на звание художника; это Meisterstück, работа *мастера,* как говорили старинные музыканты. Мое желание исполнилось. В течение прошедшего года Серве окончил свой *первый* концерт для виолончеля. Я познакомился с этим концертом совершенно по-художнически. Серве разложил мне на фортепиано свою партитуру en pieds de mouche *, а сам принялся за виолончель; мы сыграли этот концерт несколько раз сряду, часто останавливаясь, рассматривая успех той или другой инструментовки, того или другого оборота фраз; до сих пор этот концерт остался для меня новым и свежим, — столько в нем красот оригинальных, неувядающих, хотя ты легко можешь вообразить, что при таком образе исполнения я мог почти заучить разные подробности и главного голоса и инструментовки, которые часто теряются в многолюдных музыкальных собраниях. В разговоре Серве я открыл не только знание средств его инструмента, но глубокое изучение правил гармонии и полное сведение об инструментальных эффектах, которые для многих солистов бывают terra ignota *. Находившаяся предо мною партитура служила мне доказательством, что Серве великий музыкант не на одних словах, но на самом деле. Скучно и сухо на бумаге описывать подробности музыкальных эффектов; скажу тебе только, что главный характер сего сочинения есть некоторого рода торжественность, умеряемая мелодиями, полными грусти и выразительными в высшей мере. Мелодии Серве не суть обыкновенные фразы, состоящие из переходных нот, из украшений,

которые стареют через неделю, но из того недоступного простому таланту соединения звуков, которое остается вечно юным и которое сохраняет мелодия старинных мастеров в полной свежести до нашего времени. Модуляции у Серве естественны, но часто неожиданны, так что с первого разу над ними невольно задумаешься. Ты и в концерте и в фантазии Серве заметишь несколько прекрасных, весьма простых и легкопонимаемых мелодий, основанных на совершенно неожиданных аккордах и где верхний голос без всякой натяжки как бы скользит по энгармоническим переходам, показывающим и основательное знание гармонии и живую изобретательность.

Серве написал также фантазию на русские песни *, которая возбудила здесь всеобщий восторг и в знатоках и в простых любителях. Подобно Ромбергу, он не украшает наших народных напевов несвойственными им фразами; подобно Ромбергу, он вникнул в настоящий дух русской мелодии, музыкальное развитие оной не выходит из ее характера, а блестящие пассажи изящно разнообразят ее.

Существуют другие сочинения Серве, принадлежащие ему вместе с нашим отличным скрипачом Вьётаном. Никогда не забуду я одного вечера, проведенного мною у графов Виельгорских; не было назначено музыки, но нечаянно сошлися Серве с Вьётаном; давно уже они не играли вместе; оркестра не было; нот также; гостей человека два-три. Тогда наши знаменитые артисты начали припоминать свои дуэты, написанные без аккомпанемента. Они поместились в глубине залы, двери затворились для всех других посетителей; между немногими слушателями воцарилось совершенное молчание, которое столь необходимо для художнического наслаждения и которого почти невозможно достигнуть в несколько людном собрании. Наши артисты вспомнили свою фантазию на оперу Мейербера: «Гугеноты». Помнишь, как мы с тобою однажды смеялись, рассматривая «Волшебного стрелка», переложенного на две флейты; но здесь было совсем иное; природная звучность инструментов, полнота обработки, основанная или на двойных нотах или на искусном движении голосов, наконец, необыкновенная сила и точность обоих артистов в самых затруднительных оборотах голосов производили очарование совершенное; пред нашими глазами проходила вся эта чудная опера со всеми ее оттенками; мы явственно отличали выразительное пение от бури, которая воздымалась в оркестре; вот звуки любви, вот строгие аккорды лютеранского хораля, вот мрачные, дикие крики фанатиков, вот веселый напев шумной оргии... воображение следовало за всеми сими воспоминаниями и претворяло их в действительность. Не знаю, самая опера произведет ли на меня столь сильное действие, знаю только, что сценическое искусство никогда не удовлетворяет нас вполне; его формы, его краски никогда не могут до-

стигнуть идеальных форм и красок нашей фантазии; одно разнится от другого, как тело от духа, как материя от идеи.

Вьётан написал также новый концерт, которого, к сожалению, мне не удалось еще слышать; по уверению знатоков, он содержит в себе красоты высшего разряда. Вьётан, который развился пред нашими глазами, есть без сомнения ныне первый скрипач в Европе; он идет быстро вперед; последние его произведения, мною слышанные, носят уже на себе отпечаток таланта зрелого, сознавшего себя; об исполнении и говорить нечего: в этом отношении он с первого концерта был выше всех тех талантов, которые появляются к нам из-за моря в наши музыкальные недели.

И Вьётан, и Серве едут к вам, в Москву; примите их с старинным московским радушием и с новою любовию к искусству; да не забудьте заставить их хоть раз играть вместе: такое наслаждение редко удается в мире. Завидую вам всею завистию художника.

РЕКВИЕМ БЕРЛИОЗА В КОНЦЕРТЕ г. РОМБЕРГА[1]

Концерт г. Ромберга * (в субботу 1-го марта в зале Энгельгардта в 8 ч.) обещает много любопытного как для знатоков музыки, так и для простых любителей. Реквием Берлиоза есть действительно нечто совершенно новое в музыкальном мире, преимущественно в отношении к инструментации; Берлиоз умел или воспользоваться эффектами, уже употребленными, но не довольно развитыми, и мало известными, или приискать эффекты совершенно новые. — Мы просматривали сию замечательную партитуру * и для любителей, не знакомых с нею, заметили следующие эффекты, в особенности заслуживающие внимания:

Заметим, во-первых, употребление в «Dies irae» (in *A*) шести пар литавр, настроенных в разные тоны, сопровождаемых при словах: «Et iterum venturus est» четырьмя особыми оркестрами труб, поставленных в 4-х концах главного оркестра.

Простой, но оригинальный мотив «Dies irae» повторяется главным оркестром при словах: «Quist sum miser», которые сопровождаются оригинальною инструментациею, составленною из двух английских рожков, *восьми* (!) фаготов и виолончелей.

После громогласного в полном смысле оркестра, употребленного в «Rex [tremende]» (in *E*), следует «Quaerens me», шестиголосный хор без инструментов.

---

[1] Мы уже говорили вчера о концерте г. Ромберга; но помещая эту вторую статью о том же предмете, уверены, что сделаем удовольствие нашим читателям, потому что она содержит в себе подробности о творении Берлиоза, изложенные знатоком дела.—*Ред[акция «С. Петербургских ведомостей»*].

«Lacrymosa» отличается весьма счастливым, грустным мотивом, которого тихая, тянущаяся гармония прерывается ударами труб и шести пар литавр.

«Offertorium» представляет одно из замечательнейших гармонических сопряжений; мотив сего нумера в певческих голосах состоит только из *двух* нот *la* и *si-bemol,* которые мало-помалу переходят в ряд шестиголосных аккордов. — Беспрестанное возвращение сих нот между другими мотивами должно производить совершенно особое впечатление; впрочем, этот эффект напоминает знаменитую педаль в Messe solennelle Керубини *.

«Hostias» (in *si-bemol*) замечательна инструментацией, похожею на ту, которая только раз была употреблена Бертоном, а именно: пение сопровождается лишь тремя флейтами и тромбонами, и нет более никаких других духовых инструментов *.

Наконец «Sanctus» представляет наибольшую занимательность для музыканта; этот № начинается четырехголосным хоралем, исполняемым 4-мя скрипками divisi, при сопровождении флейт и tremolo 4-х альтов; этот хораль перерывается фугою остального оркестра; засим, хораль 4-х скрипок соединяется с фугою и продолжается непрерывно в самых верхних нотах скрипок до самого конца фуги; нельзя угадать по партитуре, какой эффект должно произвести это соединение, не прерывающееся ни на минуту.

Этот концерт замечателен будет и средствами исполнения, вполне достойными произведения знаменитого нашего современника. 230 исполнителей! 100 человек инструментистов и 130 певчих, составленные из хористов Немецкой оперы и Семеновских *. К наибольшему удовольствию слушателей, *Паста* примет участие в сем концерте; между прочим, она будет петь сцену и молитву из оратории *Чимарозы,* о которой мы здесь, в Петербурге, не имеем ни малейшего понятия: «Жертвоприношение Авраама» *.

Мы еще не слыхали *Пасту* в духовной музыке, которую, как говорят, она поет в совершенстве, и услышим ее действительно в *последний раз* *.

Таким образом, сей концерт будет настоящим праздником для всех любителей музыки и едва ли не замечательнейшим в целом годе.

Искренняя благодарность г-ну капельмейстеру *Ромбергу,* который постоянно знакомит нас с такими музыкальными произведениями, которых, без него, мы, вероятно, бы никогда не услыхали.

СКРИПАЧ АРТО

Истинные любители музыки, конечно, с восхищением узнают, что наш старый знакомый, знаменитый Арто, который три

года тому приводил в восторг всех, кто любит музыку для музыки, снова возвратился в Петербург *. — Мы имели уже случай слышать его и не можем в первую минуту дать полного отчета в том впечатлении, которое он произвел на нас. Тому три года он поражал нас тою полнотою звуков, тем магическим одушевлением, которое тщетно мы старались найти в игре скрипачей, бывших в Петербурге, более или менее известных в Европе. Но что сказать теперь, когда все блистательные качества таланта Арто развились, усилились, созрели?— Нет, не оскорбляя никого, мы можем смело сказать, что до сих пор еще никто не постиг в такой степени тайны скрипичного пения. В руках Арто скрипка есть инструмент благородный, выразительный, трогательный, а не средство для фокус-покусов, которыми так усердно нас наделяют многие из знаменитостей; он не прибегает к тем фарсам, которые позорят искусство, обращают скрипача в прыгуна на канате и после которых так и ждешь, что фокусник того и смотри взбросит скрипку, поймает ее налету и опять заиграет; право, мы на один шаг от таких штук. Верх искусства Арто есть пение, которого вы не можете слушать без слез, если в вас есть музыкальное чувство; но не думайте, что так называемые *трудности* не известны Арто; жертвуя вкусу слушателей, он тут бросает на воздух новые блистательные фразы, изумляющие своею трудностию, — но эти фразы всегда подчинены тонкому, изящному вкусу; они служат оттенком для пения, написаны не на удивление *глазам,*— не есть, как у обыкновенных скрипачей, единственная цель, достигаемая холодным усилием. Слава и честь знаменитому художнику, который выводит инструмент *Роде, Бальо* * *и Крейцера* из той несчастной колеи, в которую завели его скрипачи-ремесленники. Мы признаемся искренно, желаем, чтобы слушатели обратили внимание на это высокое назначение таланта Арто и показали своим участием, что истинный благородный характер музыки еще не потерял для нас цены своей. В остальной Европе уже этот благодетельный перелом совершается; и доказательство тому то глубокое впечатление, которое производил Арто в Лондоне и Париже. Мы впоследствии будем иметь случай говорить о сем столь замечательном художнике, послушав его еще на музыкальных вечерах, которые он даст в доме И. О. Сухозанета сегодня, в пятницу, и 26-го марта.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА АРТО

Нас не обманули ожидания; первый музыкальный вечер Арто был один из блистательнейших вечеров, когда-либо бывших в Петербурге. Высшее, избранное общество любителей и знатоков музыки, присутствовавших на сем вечере, показали

своим участием, сколь высоко они ценят талант Арто, и сколь постигают благородное его направление. Как смешны, как жалки кажутся все эти скрипичные фарсы, к которым приучили нас разные заморские выскочки, когда вы слышите волшебный смычок Арто и те полные, одушевленные звуки, которыми говорят его струны. — Слушая его, вы понимаете, что музыка существует не для глаз, что дивный язык ее проникает до глубины души и пробуждает те чувства, которые недоступны никакому другому образу выражения. На этом вечере Арто играл четыре раза: Les souvenirs de Bellini *—которое напомнило слушателям пение Рубини; Le rêve — прекрасное фантастическое сочинение, в котором сочинитель дал полную свободу своему воображению, но которое однакоже не было сбором отрывочных фраз, но имело то музыкальное единство, без которого не должно и не может существовать никакое художественное произведение; Scherzo — которое мы почитаем одним из лучших сочинений Арто по своей оригинальности, и наконец, фантазию на мотивы из Lucia Lammermour Доницетти, которая наиболее после Souvenirs de Bellini понравилась публике. Нечего и говорить о том, что невольные восклицания слушателей часто прерывали игру Арто и громкие рукоплескания раздавались после каждой пьесы; — давно не запомним такого музыкального вечера; наслаждение было полное, без примеси посторонних, не музыкальных чувств. Но многие ли знают, какою ценою покупается это наслаждение? Арто художник в полном смысле слова; играя, он не жалеет себя, то, что он возбуждает, он сам чувствует; за этот вечер — он заплатил нервическими страданиями, которые случаются с ним почти каждый раз, когда музыка, им играемая, сильно подействует на него самого; это чудное физиологическое действие не новость — ему подвержены были в наше время *Малибран, Паганини, Уле Булль;* в эту минуту не помогают никакие медицинские средства; нервный припадок, более или менее сильный, должен пройти свой период, пока обильные слезы не облегчат страдальца; художник заплатил за свое наслаждение частию своей жизни. Не даром достается стремление в мир надземный! Природа мстит за такую дерзость.

Возвратимся к внешней жизни нашего художника и заметим, что он играет не одни свои сочинения, подобно многим из величайших скрипачей; на днях мы были свидетелями, в тесном кружку знатоков, как подложили ему три новые квартета Мендельсона-Бартольди. Арто сыграл их с первого раза так, как многие не сыграют никогда, прилежно изучив свою партию дома.

Это искусство играть a prima vista * показывает в Арто не только природный гений, но и прочное музыкальное образование.

Второй вечер Арто будет по стечению обстоятельств прежде назначенного времени, а именно 24 марта, во вторник, в 8½ часов (в доме И. О. Сухозанета, на Невском проспекте).

РУСЛАН И ЛЮДМИЛА

Все журналы, все любители музыки и театра занимаются будущею судьбою этой большой оперы. И очень справедливо: так и должно быть. Мы обязаны чувствовать всю цену национального прекрасного. Нельзя не заниматься таким важным художественным событием. В Европе не много таких музыкальных талантов, как *Глинка;* в русском искусстве не много таких сюжетов, как «Руслан и Людмила» Пушкина. Восторги и опасения, обнаружившиеся с разных сторон преждевременно, весьма естественны и совершенно законны. Те, которые имеют уже понятие, как это важное музыкально-поэтическое произведение будет исполнено, восхищаются. Те, которые еще не имеют понятия, опасаются, что их наслаждение будет не полно. Они совершенно вправе заботиться о своем удовольствии, но насчет полноты его могут, кажется, быть совершенно спокойны.

Нигде знаменитый национальный композитор не мог бы встретить лучшего ценителя своего таланта, более просвещенной заботливости об успехе его творения, и великодушнейшей щедрости на постановку, как в здешней дирекции *императорских* театров. Она первая поняла, что «Руслан и Людмила» Пушкина с музыкою Глинки — творение национальное, и не пожалела никаких издержек, никаких усилий, чтобы представить его русской публике в самом блестящем виде. Все средства радушно, предупредительно доставлены были композитору, чтобы его гениальное произведение явилось в самом лучшем свете. Блеск и великолепие этого спектакля превосходит все, что доныне видели на русских театрах, с которыми театры других столиц не могут соперничествовать в наше время в этом отношении.

Одушевленные примером Дирекции и волшебною музыкою композитора, артисты наперерыв употребляют в дело все свое усердие, все свои таланты, чтобы осуществить ожидания начальства и содействовать заслуженному успеху творения, которое, можно сказать, столько же творение Дирекции, как Пушкина и Глинки. Здесь прежде всего должно упомянуть о г-не академике *Роллере* *, бесспорно одном из первых декораторов нашего времени. Роллер — истинный художник, сущий волшебник, голова на выдумки — еще больше той головы, которая вас удивит и напугает в опере, достойный брат Черномору по затейливости своего воображения и могущест-

ву средств его; живописец с огромным знанием перспективы и эффектов, изумительный в *движущихся* явлениях видов. Все эти декорации, им изобретенные и созданные, верх очарования.

Вокальная и драматическая часть оперы опирается на весьма прочные основания. Г-жи *Петрова 1, Петрова 2, Степанова, Семенова, Лилеева, Марсель;* г-да *Петров, Леонов, Артемовский, Този* *, — такие таланты, которые не уронят никакой оперы, и усердие их к успеху творения соответствует их талантам. Эти имена мы берем из либретто. Пройдем их беглым обзором. Г-жа *Петрова* старшая (Ратмир), с очаровательным голосом, с сильным, умным выражением, отличная певица повсюду и, в страстных местах, превосходна. Г-жа *Степанова* (Людмила) — прекрасная певица, голос чистый и звучный, музыкально обработанный, управляемый тонким вкусом и превосходным чувством. Не всякой театр может иметь *Зонтаг* *, *Малибран* или *Паста;* а где их нет, там *Степанова* — примадонна хоть куда! Мы, русские, имеем в нашем характере ту общую со всеми гениальными людьми черту, что не доверяем превосходству всего, что свое. Эта склонность быть недовольными своим всегда отнимает у нас три четверти удовольствия, которое могли бы мы ощущать у себя дома. Французы несравненно счастливее нас в этом отношении: они уверены, что все парижское — чудо, и прославляют на весь мир свою *Гарсиа-Виардо,* которая едва ли стоит нашей *Степановой.* Будемте благоразумнее: пора убедиться, что бубны славны только за горами, что наши родные таланты заслуживают также уважения и могут доставить полное удовольствие тем, которые во всем умеют легко открыть и охотно почувствовать прекрасное. Две такие певицы, как г-жи *Петрова* старшая и *Степанова,* в состоянии поддержать со славою самые трудные вокальные партиции. Но они — не единственные украшения «Руслана и Людмилы». Три чудесные, свежие, верные голоса приятно изумят вас в этой опере. Г-жа *Лилеева,* собственно *Шеффердекер* (Горислава), воспитанница здешнего Театрального училища, мила как нельзя больше, отлично чистый, верный сопрано, поет как соловей и притом как соловей с чувством и толком. *Петрова* младшая (Ратмир), тоже воспитанница, прекрасный, свежий контральто, исполненный выражения, чувства, страсти. Воспитанница *Семенова* (Людмила) — прелестный сопрано, большое дарование, которому предстоит блестящая будущность. Это три прекрасные цветка, взлелеянные попечительною Дирекциею, три новые голоса — важное приобретение для нашей вокальной части, стоют всего внимания и ободрения со стороны публики. Если от прекрасного пола перейдем к другому, для которого нет эпитета, то и здесь найдем богатый источник наслаждения, хотя и не столь обильный, как первый. Г. *Петров*

(Руслан) — необыкновенный талант, и вокальный и драматический, которым нельзя не восхищаться, певец, вполне преданный своему искусству; голос чудесный; актер отличный. Редкие достоинства его давно оценены всеми любителями театра. Г. *Артемовский,* один из русских певцов, недавно прибывших из Италии, обладает также отличным голосом, поет с уменьем и чрезвычайно много обещает в будущем. Г. *Леонов* сделал в последнее время неимоверные успехи и в голосе и в искусстве: публика наконец очень полюбила его, и он совершенно заслуживает этого отличия своим прекрасным талантом. Г. *Този* (Фарлаф) — превосходный буффо, и никто лучше его не понимает музыки своей роли. Словом, вокальная часть наша обстоит совершенно благополучно: артисты усердно содействуют композитору, который не может нахвалиться их дарованиями, понятливостью, рачением, а он — хороший знаток дела и имел бы право быть взыскательнее всех нас.

Танцы, изобретенные г. *Титюсом* * и со вниманием разучиваемые г. *Марселем,* новы и прекрасны. Лезгинка, которую будет танцевать г-жа *Андреянова 2* *, произведет furore.

Богатство и красота костюмов, созданных изобретательностию и вкусом г. Матьё *, который достойным образом употребил щедрые средства, дарованные ему Дирекциею, превосходят всякое описание.

Музыкальная часть нашла в бароне Ф. А. Рале * соревнователя, редкого по своим глубоким музыкальным познаниям, изобретательности и пламенному усердию к успеху. Эта *сказочная,* неслыханная музыка, раздающаяся из-за тридевяти земель в тридесятом царстве, привела его в такое восхищение, что он занялся ею с любовью, с фанатизмом. Никогда оркестрам не предстояло разыгрывать более трудной партитуры: совершенно новое употребление военной музыки, новая и чрезвычайно ученая инструментовка, новые гармонические сочетания представляли исполнителям такие трудности, перед которыми поколебались бы консерватории. Все это благополучно побеждено общим усилием и искусством музыкантов, распорядителей и проч. Дирижеру, разумеется, было также не мало дела, и г. *Лебедев* * выполнил свою обязанность с неутомимым усердием. Как нам не быть благодарными за такое рвение к доставлению нам, публике, полного наслаждения.

Надобно знать, каких неимоверных забот, трудов, усилий стоит постановка всех частей подобной оперы, чтобы уметь судить с умеренностью, благоразумием и вкусом об ее исполнении. Для нас это — потеха; для исполнителей это — ряд ужаснейших трудностей, побежденных невероятным напряжением сил и дарований.

ЗАПИСКИ ДЛЯ МОЕГО ПРАПРАВНУКА О ЛИТЕРАТУРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ И О ПРОЧЕМ

(Письмо г. Бичева. — Руслан и Людмила, опера г. Глинки)

— Давно я не писал к тебе, мой любезный праправнук — да что делать! некогда было! попался я к акционерам одного журнала, в котором издателей целых трое, один другого смышленнее.

Однажды, как я старался вспомнить (от старости память уж у меня делается слаба), чем бы тебя потешить, зазвенел колокольчик. — Кто такой?

— Г. Бичев желает говорить с вами о собственном деле.

— Не имею чести знать; но проси.

Вошел молодой человек, очень прилично одетый, вежливо поклонился и сказал:

— Вы издатель журнала?

— Нет, милостивый государь; знать не знаю, ведать не ведаю, и никогда в таком художестве не замечен.

— По крайней мере, не можете ли пособить мне напечатать в каком-нибудь журнале небольшое письмо...

С этими словами он вынул из-за пазухи довольно толстую тетрадку.

— Все, что я могу для вас сделать, это — сообщить письмо ваше моему праправнуку...

— Кому вам угодно, только бы письмо мое не осталось втуне; я носил его к одному знакомому мне журналисту, но он отказал мне наотрез, говоря, что в письме моем нет ничего забавного для публики.

Я пробежал тетрадку и тотчас заметил, что мой новый знакомец подвержен несчастной слабости: он верит существованию литературы, искусства, музыки и прочих предметов, о которых ныне уже и не говорят в кругу порядочных людей. А жаль, право жаль: такой прекрасный молодой человек!

Дав слово, надобно было сдержать его. — Я отправлю вашу рукопись к моему праправнуку, милостивый государь, и с первою почтою.

— Весьма благодарен. Позволите ли и впредь сообщать вам отрывки из моей обширной корреспонденции?

— Почему нет? у меня в пакетах места много.

— Вот, например, у меня есть письмо к моему приятелю, чулочному фабриканту, о средствах предохранять свой кошелек от плохих концертов, бессовестных журналов и книгопродавческих спекуляций... Позволите принести его к вам?

— Сделайте милость. Кажется, предмет солидный... я его тотчас в пакет... но только в другой раз...

Тут мы расстались. Этот молодой человек очень мне понравился, так что трудно мне было отказать ему в чем-нибудь. Ах, если б не его несчастная слабость! Жаль, право, жаль!

прекрасный молодой человек! Ты то же скажешь, когда прочтешь письмо его, которое при сем отправляю... Я оторвал от него начало, которое касалось до домашних его отношений к журналисту; но, кажется, что-то осталось и об этом — извини: не досмотрел от старости. Читай же.

«Руслан и Людмила», опера русского музыканта Глинки
(Отрывок из письма к журналисту)

...и сделайте милость, прикажите наборщику быть внимательнее, вообще исправнее смотреть за корректурою: от опечаток и пропусков всегда происходят недоразумения. Вот на днях я читал где-то, не помню, объявление одного господина, что «публика, при представлении «Руслана и Людмилы», была холодна и что ни сей господин, ни публика не поняли этой оперы» *. Тут явный пропуск: дело, без сомнения, идет отнюдь не о петербургской публике, а кажется, об екатерингофской, то есть, о той, которая получила свое музыкальное образование на праздниках по воскресеньям в Екатерингофе, или на Крестовском острову, в звуках тирольской гитары или шарманки. Этого рода публика, действительно, может быть, не поняла новой оперы; но, могу вас уверить, я не пропустил ни одного представления — и слышал и видел, что настоящая петербургская публика четыре раза сряду вызывала автора музыки; да и могла ли она иначе принять новую оперу, которая, вместе с «Иваном Сусаниным», впервые ставит русскую музыку по крайней мере на одну степень с лучшими произведениями новейшей музыки. Напротив, по моим наблюдениям, публика с каждым представлением открывает новые, не замеченные сначала красоты в новой опере, и более и более постигает всю прелесть, всю свежесть мелодий, которыми она так богата; — что в первые представления оставалось незамеченным, то в следующие принимается с настоящим, неподдельным восторгом. Именно такое постепенное, но прочное действие производит музыка самобытная, оригинальная, вылившаяся из души человека, обладающего великим талантом; здесь не вспышка друзей, собранных на первое представление, которая и гаснет с первым представлением, как то случилось с блаженной памяти «Шкуною Нюкарлеби» *. Все поддельное падает; успех истинно прекрасного укрепляется с каждым днем более и более. Все это не новость и дело очень естественное: так было со всеми истинно гениальными произведениями, от моцартова «Дон Жуана» до «Руслана и Людмилы» включительно. Красоты гениальной, оригинальной музыки не даются с первого раза, как водевильный куплет: в нее необходимо вслушаться; мейерберов «Роберт» с первого раза для непривычных ушей показался галиматьею, но чем

больше мы к нему прислушиваемся, тем более он нам нравится. Все это дело очень естественное, но — повторяю — неестественны ошибки наборщика в благоустроенной типографии. Согласитесь сами, не странно ли это? Публика думает одно, чувствует одно, потом спокойно ложится почивать, поутру просыпается, и ей приносят объявление, что она думала и чувствовала совсем другое, — а все отчего? — от опечатки. Добродетельный господин имел невинное намерение угодить дилетантам шарманки и их суждение изъявить печатно, может быть, для семейной шутки, а наборщик пропустил целое слово, и частное мнение этих дилетантов обратилось в общее, и на всю публику взведена престранная, даже обидная небылица. Бедная публика! всюду она!

Figaro quá,
Figaro lá,
Figaro giú
Figaro sú *.

Прикажите, сделайте милость, прошу вас еще раз, внимательнее смотреть за корректурою: от опечаток и пропусков всегда происходят недоразумения...

Кстати о недоразумениях: постарайтесь тоже, сделайте милость, объяснить читателям и мое положение, да как можно яснее и как можно подробнее; это я почитаю необходимым, потому что, надеюсь, с божиею помощию, это письмо будет не последним. Журнальные критики в периодических изданиях, как вы знаете, находятся в большом затруднении; многие господа, неведомо кто, неведомо зачем принявшие на себя без церемонии звание представителей общественного мнения, обращаются с публикою немножко, так сказать, слишком фамильярно; кого разбранят в пух, кого расхвалят без милосердия, и все ссылаются на публику, которая часто ни хваленого, ни браненого и не заметила. Разумеется, кто спорит! надобно отдать честь откровенности этих господ: побранят, похвалят, а потом не выдержат и признаются читателям, что де «виноват, вот этого похвалил так, из родства, из кумовства; по-настоящему же, хваленое никуда не годится; а вот этого, виноват, разбранил так, с сердцов, а узнав приятные качества разбраненного, вижу, что следовало бы похвалить — кто не грешен? не корите и не кляните». — Все это прекрасно, имеет своего рода интерес и в семейном кругу некоторого класса людей может доставить приятное препровождение времени, разумеется, для тех, кто посвящен в эти таинства. Но войдите и в положение публики; она должна угадывать, с сердцов ли пишут эти господа, или по кумовству. Да и людям посторонним также очень затруднительно: не всякий захочет, чтоб его принимали за человека, принадлежащего к этому веселому кругу, за человека без толку сер-

дитого, или за бессменного патрона своим кумовьям. По сему, м. г., если хотите иногда знать мое мнение о разных вещах на сем свете, сделайте милость, объясните читателям поподробнее, а в случае нужды и поручитесь за меня, что я человек хладнокровный и вообще весьма благонравный, никогда не сержусь, а если такая беда и случится, то в сердцах никогда не пишу; прибавьте к тому, что я человек добропорядочного поведения, в обманах, подлогах и других неисправностях не замечен, вел себя всегда благопристойно и благоприлично; да не забудьте сказать, что и родственников у меня в пишущем мире нет, и что ни с кем детей не крестил. Все эти объяснения я почитаю совершенно необходимыми в нынешнем состоянии литературных дел.

Очистив таким образом свою совесть, я могу спокойно приступить к новой опере и сказать вам об ней мое мнение. Повторяю, *мое* мнение, ибо у меня не достает смелости в угодность приятелям выдавать мое мнение за мнение публики; по моему разумению, публика есть вообще дело темное; в этом случае можно догадываться; но что в самом деле публика думает и почему она так думает, то один бог знает. Например: прежде нежели рассудить о том, что думает тот и другой о новой музыке, надобно бы спросить, например, *слышали ли* они ее, а это дело так же трудное и щекотливое. О представлении не говорю: на то есть присяжные критики; они, вероятно, разберут каждую нотку по косточкам; мое дело — музыка, как она есть, да к счастию она же напечатана и продается желающим, следственно, всякой может поверить мои слова на самых нотах.

Я об этом деле так рассуждаю: за морем есть большие музыканты, наприм[ер] Мейербер, Галеви, Обер, пожалуй, даже Беллини и Доницетти. Все это люди (сверх таланта) очень опытные. Либретто им пишет Скриб или Романи *; иногда в начальной идее и смысла нет, но есть *драматические сцены,* или положения, так что для вас есть интерес не только в музыке, но в самой пьесе; а либретто такая важная вещь, что славная «Олимпия» Спонтини, которой обстановка стоила до 300 тысяч рублей, что лучшие оперы Керубини, «Лодоиска», «Фаниска», «Анакреон», были наповал убиты своими либреттами, а «Водовоз», несмотря на то, что его музыку все выучили наизусть и проиграли все шарманки, держался долго, благодаря драматическим положениям в самой пьесе. Сверх того, у музыкантов за морем есть певцы и певицы, как то: Рубини, Тамбурини, Лаблаш, Гарсия, Шредер-Девриент *; а этим людям — дайте спеть хоть «Приди в чертог ко мне златой» * и они приведут вас в восхищение: публика за морем аплодирует частию музыке, а большею частию певцам и певицам; эти рукоплескания в общем итоге доходят и до нас, а нам, людям просвещенным и образованным, стано-

вится совестно разбирать, к чему собственно относились рукоплескания, нет ли в самой музыке чего пошлого, безвкусного, подновленной ветоши... Помилуйте, как же иначе! не равно нас примут в Европе за варваров! Да, есть и другое дело: если у музыканта за морем есть в опере хоть одна счастливая ария, и эта ария прошла чрез орган какого-нибудь Рубини — опера спасена; всякий хочет тысячу раз слушать прекрасную арию, а при ее милости, слушает целую оперу, и привыкает к ее музыке, и она для него получает прелесть, подобную той, которую для нас имеют наши родные напевы *.

Но все это дела второстепенные, которые в каждой стране могут быть, или не быть; а вот что главное: за морем жестоко надоели подражатели подражателей Россини, Беллини и Мейербера; все ищут нового, и именно новых мелодий; подумаешь, что их источник иссяк на Западе. Вы знаете игрушку, называемую музыкальным калейдоскопом: в ней сотни две отдельных музыкальных фраз на разрезанных карточках; складывайте как угодно эти карточки, у вас всегда выйдет новый романс, новый вальс, но, разумеется, всегда одно и то же. Возьмите любую из новейших мелодий, разберите внимательно, и вы найдете, что большею частию они составлены точно по музыкальному калейдоскопу: вот начало из «Семирамиды», середина из «Barbiere», конец из «Сомнамбулы» *; оттого на всех новейших мелодиях лежит печать однообразия. Есть люди, которым нравится самое это однообразие, которых толстый череп пробивается лишь знакомою фразою; лишь под знакомую фразу кивает их голова в знак удовольствия, и то обыкновенно не в такт. Что с ними делать? одному любителю живописи, — и это не сказка, — картины Вувермана * нравились именно потому, что он в каждой находил белую лошадь; но такие любители—не живописцы и не музыканты; для них все, что не есть знакомая фраза, кажется диким и скучным; такие любители существовали во все времена, но, к счастию, не от них зависит слава музыканта, и вот тому доказательство: по их милости Моцарт, который поражает нас своею простотою и грациозностию, почти до наших времен у этих господ назывался *диким Моцартом!* Смешно и странно говорить о таких вещах, доказывать, что музыка тогда только музыка, когда дышит свежестью и оригинальностью, а не есть повторение вечного одного и того же. Что сказали бы поэты, если б кто стал их уверять, что самым лучшим стихотворением было бы собрание самых счастливых стихов из Пушкина, Жуковского, князя Вяземского, и что всякая другая метода сочинения стихов никуда не годится? А не то же ли самое толкуют люди, выдающие себя за любителей и еще за знатоков музыки? Лучшие из иноземных художников понимают всю цену новой мелодии; они знают, что она без особо-

го вдохновения не дается; многие из них ищут другой дороги: одни (особенно инструментисты) отложили попечение о новой мелодии и довольствуются лишь обделкою чужих мелодий; оттого у нас тысяча фантазий, этюдов и проч. т. п. — все на одни и те же мелодии «Сомнамбулы», «Семирамиды» и проч.; другие стараются скрыть недостаток мелодии разными музыкальными хитростями. Мейербер — великий, опытный музыкант; никто более меня не уважает его знаний и изобретательности; но много ли у него найдете новых, свежих мелодий? Напротив, он, кажется, нарочно берет старый, тривиальный мотив и выводит его на свет посредством неожиданной, оригинальной, блестящей обработки и инструментовки. Возьмите хоть первый хор в «Роберте», который делает столько эффекта на сцене: «В закон себе поставим» и проч.—что может быть тривиальнее этого мотива? он держится единственно своей художественной обработкою. А знаменитая ария Изабеллы: «Grace!» * в какой итальянской оперетте вы не встречали этого мотива? В целом «Роберте» новые оригинальные мелодии вы найдете, может, лишь в соло виолончели в танцах 3-го акта. В «Гугенотах» Мейербера еще менее свежести. Все это отнюдь не унижает достоинства этого великого художника; напротив, он нас изумляет своим искусством скрывать недостаток идей блестящею, изящною обработкою; но это талант колорита, а не талант изобретения; дело труда, учености, а не вдохновения. Из всех музыкантов, ныне существующих, один Россини отмечен редким, свыше вдохновенным даром мелодии; лишь у него (особенно в «Вильгельме Телле») вы находите эту роскошь мотивов, которая поражает вас своею свежестию; этого дара нельзя приобресть ни трудами, ни опытностию; появление людей, им обладающих, составляет эпоху в летописи искусства; они кладут печать своего характера на все произведения своего времени, и образуют то, что называется музыкальным стилем того или другого периода.

Прикиньте на этот масштаб музыкальные произведения Глинки. Развитие его таланта — явление весьма замечательное: он начал тем, чем другие оканчивают. В первой его опере: «Иван Сусанин» вы уже не встретите ни тени подражания; глубоко изучив произведения западной музыки, он прислушался к напевам родной земли и постарался открыть тайну их зарождения, их первоначальные стихии, и на них основать новый характер мелодии, гармонии и оперной музыки, характер дотоле небывалый. Я знаю, многие сомневаются в существовании народной музыки, допуская, впрочем, и народную самобытную поэзию, и народную архитектуру, и народную живопись. Это сомнение происходит оттого, что мы не можем смотреть на все предметы нас окружающие иначе, как сквозь западные очки; тогда как, может быть, для того, чтоб

судить верно о разных явлениях русского мира, — должно стать на точку зрения именно противоположную западной[1]. Не даром в прежние века могучее славянское племя враждовало с племенем западным; эта вражда имеет основание в самобытных, но противоположных стихиях того и другого племени, противоположных до такой степени, что от одной причины происходили в обоих племенах различные действия, и наоборот, — одно и то же явление проистекало из оснований вполне противоположных.

Это наблюдение, я знаю, требует особенных доказательств, которые были бы здесь не у места; но в музыкальном деле они налицо: у одного племени в европейском мире существует *самобытная, характеристическая, народная мелодия, основанная на полной гамме* — у племени славянского, эта характеристическая мелодия сохраняется в глубине славянского духа со времен незапамятных. Лишь у неаполитанцев существует равномерно особая характеристическая мелодия, но и та, кажется, занесена из Африки, ибо в остальной Италии вы ее не встретите. Затем, ни у немцев, ни у французов, ни у англичан нет народной самобытной музыки. Швейцарский и шотландский музыкальный характер происходит лишь от неполной гаммы; но повторяю, характеристическая мелодия в соединении с полною гаммою существует лишь в славянском племени *. Посему противно было бы истине из того, что на западе нет народной музыки, заключать, что она вовсе не существует. Так! ее нет на западе, но именно потому она и существует в племени славянском; без дальних доказательств в том каждого уверяет и внутреннее чувство и ухо: трудно отличить немецкую или итальянскую мелодию от французской, — но русскую старинную народную песню вы угадаете между тысячами мелодий — она резко обозначается даже для иностранца. Этот музыкальный характер русской мелодии был подмечен Глинкою; он не побоялся основать на нем целую оперу, где довел его до трагического стиля: — дело, которое до того никому в голову не приходило. Этим подвигом он положил начало новой эпохи в музыке: «Иван Сусанин» — зерно, из которого, как некогда из «Дон-Жуана», должен развиться целый музыкальный период. «Руслан и Людмила» есть вторая отрасль того же направления: в ней преимуществует характер славянской — *фантастический;* это наша сказка, легенда — но в музыкальном мире; ее русский характер, соприкасаясь к безграничному фантастическому миру, делается более общим, не теряя своего отличия. Искать здесь обыкновенной драмы — напрасно; драма в фан-

---

[1] В этом г. Бичев да позволит нам с ним не согласиться. Истина одна, и если западная точка зрения верна, или, если пока не найдется другая, вернейшая, зачем же становиться на противоположную ей? *Редакция «Отечественных записок»*].

тастическом, сказочном мире имеет свои особенные условия, принадлежащие исключительно этому миру; борение с людьми, составляющее одну из стихий земной драмы, здесь уничтожается, а остается лишь другая стихия — борьбы с самим собою и с силами не-человеческими; и эта борьба здесь так сильна, что при ней всякая другая не имела бы никакого интереса. Признаюсь, я враг фантастических представлений на сцене; формы театра слишком грубы для выражения страстей, пороков, добродетелей, страданий и радостей фантастического мира. Сценическое представление требует оконченности, определенности, тогда как характер фантастического произведения — неопределенность или безграничность; фантастический писатель должен иметь дело с теми ощущениями, которые таятся в глубине души человека и не выражаются словами, ощущениями, для которых возможны лишь намеки, а не определенная буква. Но это не относится к музыке; музыка, своею безграничною, неопределенною формою, придает сценическому представлению именно то, чего ему не достает для того, чтоб иметь право называться фантастическим. Но для этого нужно и другое условие: надобно, чтоб зритель был способен погрузиться в свой собственный, внутренний, таинственный мир и забыть на время всю окружающую его действительность; это условие самое трудное, ибо зрителя развлекает все — даже красота декораций. Независимо от этого последнего условия, музыка для фантастической оперы возможна только такому таланту, который может полагаться на свежесть своих идей; в драматических положениях сцена дополняет музыку, как музыка сцену; часто бедная музыкальная фраза потому только получает эффект, что сопровождается драматическим положением на сцене. Другое дело в опере, фантастической от начала до конца; здесь для слушателя в обыкновенном, житейском состоянии духа интерес сосредоточивается или на одной музыке, или на одной сцене: кто из посетителей театра слышал, например, музыку в сцене выливания пуль в «Волшебном стрелке»? — весьма немногие; остальные только смотрели и критиковали летающих птиц. Утвердительно можно сказать, что нынче между европейскими музыкантами нет ни одного с такою свежею фантазиею, которая выдержала бы целую фантастическую оперу всегда ново, всегда оригинально. Укажите мне, напротив, одну фразу в «Руслане и Людмиле», которая была бы пошлою или истертою. Потому самому эта опера и не понравилась некоторым слушателям — она «не про них писана». Я здесь имею в виду просто слушателей, а не некоторых господ, которые писали по поводу этой оперы, и из которых, может быть, один тот самый, который некогда толковал с видом знатока — *о флажолете на фортепьянах* и никак не мог отличить мелодии от гармонии... Стоит ли говорить о такой дребедени?

Если б я имел голос, и если б я мог предполагать, что на чье-либо мнение могут иметь малейшее влияние невежественные крики рыцарей «фортепьянного флажолета» *, я сказал бы следующую простую речь: «Милостивые государи! в «Руслане и Людмиле» двадцать один нумер *; в них есть следующее: — песнь Баяна, — каватина Людмилы: «Не гневись, знатный гость», — баллада Финна, — ария Руслана: «О поле, поле», — хор: «Ложится в поле мрак ночной», — ария Гориславы: «Любви роскошная звезда», — Ратмира: «И жар и зной» и «Она мне жизнь», — ария Людмилы: «Вдали от милого», марш и танцы в замке Черномора — эти нумера таковы, по своей свежести, что если бы людям, которыми вы боитесь не восхищаться, как то: Мейербер, Галеви, Обер, если б этим людям сказали, что надобно пройти сто верст пешком и эта музыка будет их собственная, — они побежали бы бегом, и каждому достало бы на целую оперу. В дальнейший разбор оперы вступать не буду: он может быть интересен и понятен одним музыкантам, ибо для объяснения надобно будет употреблять технические термины; скажу только: вслушайтесь в эту музыку, постарайтесь выучиться ей — и вы удивитесь, как могла быть одна минута, в которую она вам не нравилась.

О, верьте мне! на русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся всползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие».

П. Бичев

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР ФОРТЕПИАНИСТА КАРЛА МЕЙЕРА[1]

«Вы любите музыку?» — Да, но только одну итальянскую. — «А вы?» — А я одну немецкую. — «А вы?» — Нет, я музыки не люблю, — но люблю слушать когда поют. — Последний ответ самый откровенный; но будьте уверены, что ни один из этих трех господ не понимает музыки, не знает музыки и не любит музыки. — На сем свете существуют только два рода музыки: *хорошая* и *дурная,* других сортов нет и не будет, и об них толкуют лишь люди вовсе не музыкальные.— Отсутствие пристрастия к тому или другому условному роду есть признак художнического образования* и в этом отношении должно отдать полную справедливость здешней публике. Восторг, произведенный неподражаемою *Виардо, чудодейным Рубини,* нисколько не уменьшил внимания публики к музыке совсем другого характера, и тому до-

[1] 15 марта, в среду, в доме графа Кушелева-Безбородко, у Гагаринской пристани.

казательство то восхищение, с которым у нас принимаются *Молик* и *Клара Шуман* *, которая решилась играть в публичном концерте даже музыку Скарлатти и Себастияна Баха! Кто бы поверил этому лет десять назад? Кто бы поверил, что эта музыка произвела необыкновенное впечатление и что г-жа *Шуман* принуждена была ее повторить несколько раз! Замечательный урок для тех артистов, которые до сих пор думают, что публике можно угодить лишь вариациями все на одни и те же Беллиниевские мотивы или разными фарсами. Музыкальное образование нашей публики, видимо, возвышается; недалеко то время, когда слышать творения классических мастеров сделается для нас необходимостию.

Все это длинное предисловие клонится к тому, чтобы объяснить, почему мы сочли нужным уведомить читателей, что 15 марта, в среду, будет концерт *Карла Мейера,* вполне заслуживающий внимания всякого образованного музыканта. В нем они услышат новый концерт нашего знаменитого фортепианиста, который, без сомнения, есть лучшее из всех его прекрасных произведений; — мы слышали этот концерт и должны признаться, что не можем назвать ни одного фортепианного сочинения, которое могло бы с ним сравниться. Новость мотивов, свежесть блистательных фраз, отчетливая отделка, мастерская инструментовка выводят это сочинение из ряда его собратий; здесь нет шарлатанства, нет натянутых фраз, придуманных лишь для красоты ручных прыжков (pas),—здесь — художническое произведение. Сверх того в этом концерте мы услышим тенориста *Вартеля* *, который первый ввел в Париже *Шубертовы* мелодии, теперь сделавшиеся народными в целой Европе. Увертюры *Маурера* и *Альбрехта,* известное сочинение *Гуммеля* la Sentinelle для фортепиано, скрипки, виолончели и пения, дуэт для валторны *(Эйхгорн*) и пения (г-жа *Финк-Лор*) * — вот программа этого замечательного концерта.

ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ РУБИНШТЕЙНОВ

(30-го марта в два часа пополудни, в доме Энгельгардта, у Казанского моста)

Сегодня последний концерт молодых Рубинштейнов; они едут за границу * послушать великих артистов и поработать у тех учителей, которые, никогда не выезжая из своего угла, изучают тайны искусства, впоследствии разносимые по целому свету их учениками. Мы советуем тем, которые еще не слыхали наших молодых фортепианистов, воспользоваться этим последним концертом их, не потому только, что они наши соотечественники, но и потому, что они действительно замечательное и редкое явление в эстетическом мире.

В наше время механическая часть музыкального искусства так усовершенствовалась, так опростонародилась, что едва ли кому не случалось слышать дитя, выделывающее трудности, некогда казавшиеся необоримыми и для взрослых артистов; но не в этом дело: с некоторыми усилиями можно вывести растение в теплице скорее, нежели выводит сама природа; можно приучить руки мальчика играть несколько трудных пьес без ошибки; мы слышали здесь в Петербурге не одного маленького артиста, приводившего в удивление слушателей; но чрез несколько времени этот восторг охлаждался, и по весьма простой причине: замечали, что этого рода артисты десять раз играли одну и ту же пьесу, и всегда одним и тем же образом: то же выражение, то же ускорение и замедление такта в известных фразах, — ни на волос ни больше ни меньше; словом, не было той жизни, тех непроизвольных, незаготовленных порывов, которые одни дают привлекательность музыкальному исполнению, и в которых вся тайна непостижимого действия, производимого, например, Листом на слушателей; здесь выражение было рассчитано по метроному и заучено; бедный мальчик был обращен в *машинку,* которая играет, когда ее заведут, без сознания и без собственного наслаждения. Такого рода машинки далеко не пойдут; механически приобретенная привычка убивает и то дарование, которое они могли бы иметь, и многие получают даже отвращение к тому искусству, в котором их провозгласили гениями. Многочисленные примеры таких *отроков-музыкантов,* исчезнувших впоследствии из музыкального мира, доказывают истину этих наблюдений.

Но совсем иное происходит в тех редких организациях, которые одарены истинным, прочным музыкальным талантом. Весьма замечательно, что в музыке механизм (вопреки общепринятому мнению) составляет часть гораздо менее важную, нежели в других искусствах; он должен не столько *приобретаться,* сколько *рождаться* вместе с человеком; оттого в истории искусств всего чаще встречаются именно музыканты, почти с младенчества являющие талант в значительной степени развития; разумеется, для вполне отчетливого исполнения, а еще более для того, чтоб, так сказать, отлить исполнение в ту форму, которая господствует в известный период времени, подчиниться вкусу публики, необходимы механические труды артиста; но для прямого выражения музыки достаточно того механизма, который естественно развивается в человеке с врожденным дарованием. Гендель и Моцарт с 5-ти или 7-летнего возраста играли, сочиняли и удивляли слушателей. Известен анекдот о Моцартовой скрипке: семилетнему Моцарту подарили маленькую скрипку, как игрушку; уроков ему не давали, и когда он успел выучиться играть на скрипке — никто в доме не заметил; один из учеников Моцарта-

отца приносит новое трио своего сочинения; музыканты садятся его разыгрывать; семилетний Воферль (так звали Моцарта) просит позволения участвовать в музыке; строгий отец замечает ему, что нельзя играть на скрипке *не учившись;* но, наконец, из шутки, Воферлю позволяют следовать за второю скрипкою. Скоро игравший на ней остановился, потому что Моцарт вполне завладел его партиею; отец прослезился; ободренный артист взялся играть и первую скрипку, что исполнил с совершенным успехом, употребляя *свою, совершенно новую и престранную аппликатуру,* ибо о настоящей скрипичной он не имел и понятия. Этот анекдот, который подробно рассказан в «Биографии Моцарта» соч[инения] г. Улыбышева (Biographie de Mozart, t. I.) *, почерпнут из достоверных источников с тою редкою добросовестностью, которою отличается эта превосходная книга; он показывает, что истинное музыкальное дарование может достигать механизма совсем не тем путем, которым проходят обыкновенные люди, и что этот механизм не всегда *машинка,* а иногда признак сильной музыкальной организации.

Мы невольно вспомнили о детском возрасте Моцарта, говоря о Рубинштейнах: их талант — врожденный; механизмом их мучат мало — и хорошо делают; в старшем Рубинштейне (Антоне) уже видна зрелость исполнения и та отчетливость, которая есть более или менее следствие ученья; младший (Николай), которому не более *семи* лет *,— совершенный ребенок: он, например, играет в мячик — и вдруг что-то невольно потянет его к фортепианам, как будто ребяческая натура борется в нем с его эстетическим призванием (о котором френологи могут, между прочим, заключить из замечательного образования музыкальных органов у обоих Рубинштейнов). Николай Рубинштейн знает мало фортепианных пьес наизусть, и из заученных им ни одной не играет одним и тем же образом; но положите ему какую хотите музыку—он читает ее как газеты; и нельзя не удивляться, какие хитрости он употребляет, чтобы захватить растянутые аккорды, столь часто встречающиеся в новейшей музыке! Заметьте при этом, что ноги его не достигают до педали, и, следственно, она не может служить ему пособием. Дайте ему тему — он будет импровизировать на нее, не употребляя ни одного из тех общих мест, которые всегда наготове у записных импровизаторов; Николай Рубинштейн проведет ваш мотив весьма просто по всем правилам гармонии, варьируя его наиболее в модуляциях, часто поражающих вас более своею новостью, нежели блестящими фразами; все это не заучено, а естественное следствие природного таланта...

Мы можем ошибаться, но есть повод думать, что от молодых Рубинштейнов должно ожидать многого, и что на этот раз нас не обманет раннее развитие музыкального таланта, как

оно не обмануло в Листе, который также в свое время был un enfant-prodigue *.

Сегодня в последнем концерте Рубинштейнов мы услышим сочинение старшего Рубинштейна на собственную тему, замечательное свежестию и полнотою идеи; несколько пьес Фильда, Листа, Гензельта, Шопена, Тальберга, исполненных обоими братьями поочередно. Желаем от души, чтоб публика не оставила без участия этот *последний* концерт наших молодых артистов.

КОНЦЕРТ Г. ГАУЗЕРА

5-го марта, в понедельник, в 8 часов,
в зале г-жи Энгельгардт

Ряд предстоящих нам в продолжение великого поста музыкальных наслаждений открывается концертом приезжего виртуоза *Гаузера* *. Не пугайтесь, произнося это имя, напоминающее мистическое появление в Германии несчастного *Каспара* *, оставившего по себе неразрешенную загадку. Михаил Гаузер, о котором мы намерены сказать несколько слов, вовсе не походит на своего таинственного тезку. Это молодой, румяный, приятной наружности молодой человек, исполненный жизни и энергии. Г. Гаузер, член Венской консерватории, в короткое время стяжал себе громкое имя в Германии, и немецкие журналы единодушно провозгласили его первоклассным скрипачом. На днях мы имели случай в самом деле поверить, в какой мере эти суждения справедливы. Мы слышали г. Гаузера и нашли, что он, невзирая на свою молодость, обнаруживает талант, достигший уже полной зрелости. Игра его несколько напоминает Вьётана и Реммерса. Он имеет звучный, отлично-приятный тон, и верность интонации его удовлетворяет самому взыскательному слуху. В техническом отношении он вполне обладает всем обилием механизма новейшей скрипичной школы и побеждает самые большие трудности как бы шутя, без всякого видимого напряжения. Особенного же внимания заслуживает разнообразие его таланта: с одинакою удовлетворительностью исполняет он сочинения всех школ — от величавого и широкого стиля Виотти и Роде до вычурных и затейливых выходок Паганини с братиею. Но главное торжество его игры состоит в пении. Здесь выказывает он тот утонченный вкус и чувство, к которым бы мы вообще желали обратить направление скрипичной школы современных виртуозов. В *вокальном пении* мы теперь слышим по большей части только *инструментальную музыку:* желательно бы по крайней мере на *инструментах* услышать истинное *пение* без фарсов, без выжимки и без выдрягивания, без этих вечных vibrato, от которых сообщается такая невыносимая приторность игре многих знаменито-

стей, посещавших нашу столицу,— одним словом: пение, которое бы из сердца виртуоза переливалось в сердце слушателя. А таким-то именно нам кажется пение на скрипке Гаузера. Как квартетный исполнитель и как сочинитель Гаузер также заслуживает полного нашего внимания. Его «Песни без слов» (Lieder ohne Worte), этюды и концертные пьесы для скрипки проникнуты неподдельным чувством, и в них мелькают искры гения. Приглашаем наших читателей удостовериться в истине сказанного нами. Концерт г. Гаузера назначен в понедельник, 5-го марта. В нем будут исполнены увертюры Керубини и Бетховена; — сам концертист покажет свой талант в разнообразных родах; он будет играть: концерт Майзедера *, «Сицилиано», и потом вариации собственного сочинения, и наконец знаменитый «Венецианский карнавал» Паганини. Кроме того, наш заслуженный фортепианист Карл Мейер и певица г-жа Финк-Лор примут участие в этом концерте. — Послушаем и насладимся!

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ Г-НА Л. МАУРЕРА, СЕГОДНЯ, В СРЕДУ, 28 МАРТА, В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

Вот концерт, какого еще у нас никогда не бывало! Все итальянские певцы: г-жа Виардо Гарсия, гг. Рубини, Тамбурини, знаменитые братья Мюллеры, все семейство Мауреров, Бем, Рифсталь *, и наконец *все* оркестры императорских театров принимают участие в этом концерте. Выбор пьес отличается новостью, неожиданностью и может удовлетворить самому взыскательному, самому пресыщенному вкусу. Одну из пьес, впрочем, мы слышали уже в концерте Дёлера *, но эта пьеса — знаменитое трио из «Ивана Сусанина» Глинки, исполненное г-жею Виардо Гарсиею, Рубини и Тамбурини *. Кто не захочет несколько раз сряду слышать это превосходное произведение, когда оно исполняется в таком совершенстве! Благодарность итальянским артистам за счастливый выбор; они не знают, какую важную задачу решили этим выбором; ибо для некоторых, так называемых любителей музыки, музыка Глинки, к сожалению, была еще задачею неразрешимою. Теперь сделалось понятным для всех высокое значение музыки Глинки, и самые отъявленные ее противники должны были сознаться, что во всех современных операх, приводящих в восторг Европу, нет ни одного нумера, который по оригинальности мелодии, по глубокому чувству и по изяществу отделки мог бы равняться на первый раз хоть тому трио, которое мы слышали в концерте Дёлера и услышим в концерте Маурера. Жаль только, если из этого трио мы услышим только первую часть, т. е. andante; в таком виде для большей ча-

сти слушателей это трио представляет нечто неоконченное, и невольно после него ожидаешь того прелестного, игривого allegro, которое недаром помещено композитором тотчас вслед за andante. Но будем благодарны и за то, что нам дают. Трио Глинки, даже в отрывке, превосходно исполненное итальянскими артистами, есть одно из тех наслаждений, которые так редки в музыкальном мире. Довольно любопытно, что в то же время, когда мы здесь восхищаемся музыкою Глинки, исполненною итальянцами, на другом краю Европы — парижане приходят в восторг от отрывков из *«Ивана Сусанина»* и *«Руслана и Людмилы»,* избранных знаменитым Берлиозом для исполнения в его огромных концертах. Итак для Глинки настает уже потомство!

Достойно замечания, что музыка Глинки в Париже подала повод одному французскому журналу напасть на известного господина Кюстина * в опровержение его толков о нашей *подражательности;* французский журналист * указывает многоречивому и нелепому маркизу на музыку Глинки, как на произведение *«вполне оригинальное и совершенно чуждое всякой иноземной примеси».* Весьма любопытен этот *наш* музыкальный, гармонический ответ на нестройные крики наших порицателей и клеветников!

Музыка Глинки отдалила нас от нашего предмета; надеемся, что каждому из читателей будет понятно то родное и вместе с тем художественное чувство, которое увлекло нас в сию минуту. Обратимся к концерту г-на Маурера.

В этом концерте особенно замечательно будет исполнение 5-й симфонии Бетховена (ut mineur). Она именно принадлежит к числу тех пьес, где необходимо собрание такого числа струнных инструментов, какое будет у г. Маурера, то есть 60 скрипок, 16 альтов, 16 виолончелей и 16 контрабасов.

Любителям музыки нечего рассказывать, что до сих пор мы в концертах слышали лишь неясный *отголосок* симфоний Бетховена; ибо всегда, по недостатку надлежащего числа струнных инструментов, во многих местах скрипки совершенно покрываются духовыми инструментами, так что до слушателя достигает лишь половина настоящего эффекта; надеемся, что на этот раз, при искусном содействии всех наших артистов и при дирижировании столь глубокого знатока музыки, каков Л. Маурер, услышим бессмертное произведение Бетховена так, как оно должно быть слушано. Не знаем, всем ли из наших читателей известна историческая часть этой симфонии: она довольно занимательна.

3-я симфония Бетховена, известная под именем *героической,* была написана им в ту эпоху, когда он был в восторге от Бонапарте, и даже должна была называться именем этого героя. Блистательный воинственный финал пятой симфонии должен был составлять часть героической симфонии, но пока

она писалась, разные действия Наполеона возбудили негодование честного и благородного Бетховена: «Бонапарте — честолюбец и больше ничего» — сказал он, и разочарованный, огорченный, он, вместо блистательного финала, поместил в героическую симфонию тот погребальный марш, который и доныне в ней находится; для Бетховена — его герой умер! Иные даже замечают в финале героической симфонии, который столь мало по своему характеру соответствует первому allegro, какую-то горькую иронию, как будто Бетховен насмехался сам над собою! Не беремся решить, до какой степени справедливо это замечание. Как бы то ни было, блистательный финал, оторванный от героической симфонии, был почти забыт композитором; но однажды, говорит легенда, Бетховен в своих долгих, уединенных прогулках прислушался к странному напеву какой-то птицы; этот напев, впрочем весьма простой, состоящий из двух нот, невольно остался в голове Бетховена и неотвязчиво отдавался беспрестанно в ушах его... Всем занимающимся музыкой известно это странное явление, когда какой-нибудь мотив привязывается к слуху и преследует вас по целым неделям; но не всем удается сделать из такого мотива употребление, сделанное Бетховеном; простой напев запал в художническую душу его, как грубый камень в мастерскую искусного ваятеля: несколько ударов молота по камню, и кора с него спадает, и мало-помалу из простого дикого камня образуется дивное художественное создание; простой напев из двух нот развернулся под пером Бетховена в целую симфонию и, по тому таинственному сопряжению идей, которого и сам художник объяснить не может, этот простой напев слился с тем блистательным, воинственным финалом, который, за год пред тем, был приготовлен в честь Наполеона.

Так, если верить легенде, образовалась знаменитая пятая симфония * — одно из самых высоких произведений бессмертного Бетховена, которую мы услышим в концерте Маурера..

Первая часть этого концерта начнется образцовою увертюрою концертиста на наш народный гимн: *Боже, царя храни;* молодые талантливые наши артисты Всеволод и Александр Мауреры будут играть: первый — прекрасную фантазию памятного нам Вьётана; второй — фантазию Серве. *В первый раз* в нынешнем году мы услышим Рубини и Тамбурини вместе в известном дуэте из «Отелло» *. Затем последует прекрасный, столь любимый публикою концертант для шести скрипок Лудвига Маурера — и кто играет в этом концертанте? два брата Мюллера, Бем, Рифсталь и Мауреры, отец и сын!

Редко может встретиться в *одно время* и в *одном месте* столько отличных скрипачей; первая часть концерта окончит-

ся ариею Бальфа *, которую несравненно пропоет несравненная Виардо Гарсия... но об этом и говорить нечего.

Билеты на концерт можно получить в кассе Большого театра.

БЕРЛИОЗ В ПЕТЕРБУРГЕ

«*Берлиоз* в *Петербурге! Берлиоз* дает концерт!» * — вот фраза, которая уже с неделю повторяется во всех музыкальных и литературных кружках нашей столицы: другие кружки повторяют то же — и хорошо делают.

Недоумениям нет конца. «А на чем дает концерт господин *Берлиоз?*» боязненно спрашивал недавно приехавший из провинции. — «На скрипке!» решительно отвечал петербургский дилетант. — «На фортепьянах!» поправил другой. — «На каком-то новом, совсем особом инструменте!» заметил меланхолический юноша.

Меланхолический юноша несколько прав; *Гектор Берлиоз* действительно играет, хоть не на новом, но на совершенно особом инструменте. Этот инструмент — оркестр; инструмент дивный, разнообразный и которого тайна далась немногим. *Берлиоз* разгадал эту тайну: и художническим талантом и сознательным изучением. Свидетельством тому служит его превосходное творение об инструментации (Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration par Hector Berlioz) *, которое должно быть и есть настольная книга каждого музыканта. Это теоретическое сочинение, плод глубокого знания оркестрных эффектов вообще и капризов каждого отдельного инструмента, расширило пределы музыкального мира столько же, сколь и чисто музыкальные произведения *Берлиоза.* Года два тому, мы слышали здесь его *Requiem* в концерте г. *Ромберга* *, произведший такое впечатление на образованную публику и столько споров в журналах *. Но до сих пор мы не знаем ни «Фантастической симфонии», ни «Фауста», ни «Ромео и Юлии», музыкальных произведений, упрочивших славу *Берлиоза* в Европе. Их новость, свежесть и глубина доставили *Берлиозу* те награды, которые, по заведенному в свете порядку, достаются великим людям — лишь после их смерти. После первого исполнения «Фауста» общество любителей музыки, под председательством известного барона *Тайлора* *, объявило подписку для выбития медали в честь *Берлиоза,* и сумма для того собралась в ту же минуту. История «Ромео и Юлии», можно сказать, еще любопытнее; *Паганини,* знаменитый *Паганини,* которого, по газетным известиям, мы знаем за скупца и за мизантропа, и который вообще был не щедр на похвалы и на восхищения, прислал к *Берлиозу двадцать тысяч франков,* как плату за вход в концерт при исполнении «Ромео и Юлии» *.

Характер музыки *Берлиоза* имеет столько особенностей, что для объяснения их недостаточно газетной статьи; надлежало бы войти в технические подробности, которые для того, чтобы быть доступными большинству читателей, потребовали бы слишком пространных объяснений. В этом случае мы полагаемся на внутреннее эстетическое чувство русских любителей музыки, которое редко обманывается и вернее многих теоретических разбирательств, особенно многих навязываемых нам мнений. Поприще *Берлиоза,* к счастию, еще не кончено; еще много прекрасных произведений, много новых путей хранятся в его дивном таланте. Кто может заранее угадать, что готовит нам фантазия знаменитого художника! До сих пор, если не ошибаемся, в его композиции существует стремление придать оркестру *драматический* характер, расширить его границы, и без пособия всех искусственных, материальных украшений, достигать той же цели, которой должна бы достигать и так редко достигает опера, несмотря на всю роскошь употребляемых ею материальных средств. Действительно, то, что сцена производит посредством декорации и костюмов, может быть и не быть; сцена материальными средствами старается расшевелить наше воображение, уверить нас, что намалеванное полотно есть лес, дворец, пещера, а не полотно; иногда мы верим, большею частию не верим, и, или смеемся над тщетными усилиями декорации заменить луну фонарем, или видим только декорацию, забывая о музыке и о пьесе, следственно, теряя лучшую часть эстетического наслаждения. Рассказывают, что во времена Шекспира все декорации ограничивались подписями: «Теперь здесь лес», «Теперь здесь комната», и драмы Шекспира производили действие, какое ныне они производят редко, несмотря на всю изобретательность новейших обстановок, — и, может быть, именно по причине этой изобретательности. Главное уничтожается побочным,— ибо никакое материальное средство не наполнит мира, сотворяемого воображением самого слушателя; дело все в том, чтобы возбудить эту внутреннюю эстетическую силу в массе публики. — Этой тайной возбуждения владеет *Берлиоз;* он заставляет нас видеть и слышать Фауста и Маргариту, Ромео и Юлию, хотя перед нами только оркестр и певцы; мы уверены, что он не напрасно потратит и для нас свое чародейство; мы чуем гениальную музыку, хотя не всегда сознательно ее понимаем, и доказательство тому, между прочим, его Requiem, который гораздо глубже был оценен публикою, нежели ценителями журналистами.

Прибавим, как вещь довольно замечательную, что в западной Европе *Берлиоз* был в числе тех немногих, которые *проведали* о музыке *Глинки; Берлиоз* поспешил исполнить в своем знаменитом Парижском *фестивале* несколько нумеров из «Ивана Сусанина», и отзывы лучших парижских критиков о музы-

ке *Глинки* высказали все их уважение к его оригинальным, самобытным мелодиям, высказали все то, о чем вполовину не догадались наши журналы, и чему бы им не худо поучиться. Порыв *Берлиоза,* столь неожиданный, столь странный в Париже, для которого мы еще чуть-чуть что не Китай, — не удивил нас. Великий талант всегда понимается великим талантом *.

Нам обещают сверх отрывков из «Фауста» и «Ромео» — отрывки из знаменитой «Фантастической симфонии» *Берлиоза,* одного из первых его произведений, посвященного императору всероссийскому.

Выше мы сказали, что *Берлиоз играет на оркестре* — это выражение верно во всех смыслах; *Берлиоз* не только знает оркестр и умеет писать для него, — но знает и другое искусство, весьма немногим, хотя и отличным компонистам, известное: *управлять оркестром;* под рукою *Берлиоза* инструменты и голоса действительно сливаются *в один* инструмент, покорный вдохновению художника, исполняющий мгновенно все замыслы, все прихоти его фантазии. Кто из музыкантов не ждет с нетерпением Берлиозова концерта! [1]

КОНЦЕРТ БЕРЛИОЗА В ПЕТЕРБУРГЕ

(Письмо к М. И. Глинке)

3 марта 1847, 12 часов пополуночи.

Где ты, любезный друг? зачем тебя нет с нами? * зачем ты не делишь наслаждения со всеми *нашими,* в ком только есть хоть одна музыкальная струнка? Берлиоза поняли в Петербурге! поняли, несмотря на всю художественную хитрость его контрапунктов, поняли, несмотря на наводнение итальянских кабалетт, которое разжидило наше строгое, славянское музыкальное чувство,— поняли, несмотря на скудость нашей музыкальной критики, которая не подвинула ни на шаг нашего музыкального образования, а разве сбила его с толку. Я всегда верил глубокому инстинкту нашей публики; я верил ему, когда полуграмотные писаки несли дребедень о твоих операх и путались в различении мелодии от гармонии, бемоля от диеза; и опыт не обманул моей уверенности; масса публики подымалась в восторге, слушая твои оригинальные мелодии и не слушая крика незванных судей; она сочувствовала твоей музыке, вполовину исполненной, и умела дослушивать то, чего не слыхала. С тем же девственным, неподдельным восторгом она поддалась влиянию Берлиоза. Ты знаешь его музыку на-

---

[1] Концерт *Берлиоза* будет в понедельник, 3 марта, в зале Дворянского собрания. Цена билетам для входа в залу 3 р. сер[ебром], на хоры 2 р.

изусть; не мне рассказывать тебе, как трудно овладеть ею вполне с первого раза. Со времени Монтеверди каждый новый шаг в музыке был труден для разумения масс. В XVI веке септимаккорд без приготовления — казался чем-то чудовищным, — а теперь без него не может обойтись ни одна полька *; я не знаю, попадалась ли тебе старая, забытая, но некогда знаменитая книжка: Artusi — Imperfezione della moderna musica *, — если попадется, загляни, ты увидишь, как там моют голову Монтеверди и его последователям за их *странные* нововведения; доставалось жестоко и старику Гайдну; мы все еще помним, как Моцарта наши деды называли *диким* и непонятным; после третьей симфонии Бетховена Лейпцигская музыкальная газета, лучшая газета того времени, отозвалась, что напрасно господин Лудвиг Бетховен принимается за симфонии, думая удивить набором странных аккордов; что лучше бы ему ограничиться фортепианными вариациями, которые он пишет *довольно хорошо,* потому что симфонии совсем не его дело. Что писали об тебе некоторые господа, ты знаешь, повторять нечего и не стоит. Честь твоя довольно увенчалась грубыми выходками невежества и безвкусия. И за дело вам, господа, доставалось! Как вы осмелились сделать новый шаг в музыке! Как осмелились не писать точно того же, что писали другие до вас, и не повторять на всех ладах музыкальное: *«все ли вы в добром здоровьи? слава богу!»*

Берлиоз сделал с десяток шагов вперед, казалось бы беда! — но, к счастию, публика уж разуверилась в разглагольствиях рыцарей гитары и балалайки! она начинает больше верить своему музыкальному инстинкту и хорошо делает, а между тем кое-где пробиваются и лучи *сознательного* убеждения. Нигде это не было так заметно, как в сегодняшнем концерте Берлиоза; имя Берлиоза у нас мало было известно; в журнальных статьях лишь я решился тиснуть об нем несколько слов, неполных, поверхностных, ибо сам слышал только его Requiem и читал только его чисто теоретическое сочинение об инструментации; между тем огромная зала Дворянского собрания была полна донельзя; разумеется, Венгерский марш и балет сильфов были повторены по требованию публики. Это меня не удивило. Но поверишь ли? чудный хор из 1-й части *Фауста:* Christus resurrexit! — был выслушан и вполне оценен публикою, несмотря на его строгие, из меди вычеканенные формы. Я весьма боялся за хор солдат, который соединен столь счастливым контрапунктом с хором студентов, и которым оканчивалась первая часть концерта; в нем нет *хлопального* окончания, на котором выезжают твои приятели итальянцы, и которое так противно мне, отъявленному раскольнику; — солдаты и студенты расходятся; шумный хор оканчивается pianissimo; ты знаешь, как это невыгодно для общего эффекта; но это pianissimo ничему не помешало. Этот хор, довольно трудный

для уразумения, был принят с единодушным рукоплесканием.— Сцена из *Ромео и Юлии,* где меланхолический напев Ромео, повторенный в широких нотах медными инструментами, сливается с блестящими, игривыми фразами бальной музыки в доме Капулетти, — эта сцена также была осыпана рукоплесканиями. Еще новость: никто не встал с места до окончания триумфального марша, которым *заключился* концерт! Берлиоз был вызван по крайней мере раз двенадцать в продолжение концерта, а между тем он был составлен, как видишь, из отрывков, не связанных между собою никакою подготовкою, ибо для целой симфонии у нас нет певцов-солистов: итальянцы уехали в отпуск *.

Ты спросишь, может быть, от любви, какое на меня, собственно, произвела впечатление Берлиозова музыка? Оставим это до личного свидания, до долгого, долгого разговора перед камином, ибо не передать бумаге живого слова и живых ощущений. Скажу тебе только, что на репетиции Берлиозова концерта, слушая в первый раз и *Фауста,* и *Ромео,* я задыхался от усиленного внимания; смелость Берлиозовых контрапунктов, строгое, Гайдновское единство, проводимое им чрез самые разнообразные формы, свежесть инструментации, оригинальность ритмов, дерзко поставленных один над другим, — все это было для меня так ново, что с первого раза я не мог отдать себе отчета в моих ощущениях. Ты знаешь, я не верю тем людям, которые думают, что можно выразуметь всякую музыку *с первого раза;* довольно на моем веку я слышал музыки, довольно порылся в музыкальных фолиантах, и, ты знаешь, — никакая партитура меня не пугает и всякая удобно ложится под пальцы, но все-таки для меня есть музыка, которую схватишь тотчас, и другая, *которой надобно учиться,* как мы учились Моцартовой и Бетховеновой музыке. Если б мы не знали наизусть Себастияна Баха, — не остановил ли бы он нас на каждом шагу? Тем более это затруднение важно, когда слышишь музыку в оркестре, полном новых эффектов. Здесь само желание отдать себе сознательный отчет в этих эффектах мешает общему впечатлению. Но зато с каким наслаждением слушаешь такую гениальную музыку *во второй раз*, когда и внутреннее бессознательное чувство, и сознательное убеждение сливаются в единство! Признаюсь, многие места в *Фаусте* и *Ромео* явились мне во всей своей прелести лишь тогда, как я услышал их во второй раз. Тем более радовал меня общий восторг нашей публики, для большинства которой Берлиозова музыка была совершенною новостию. Действительно, должна быть какая-то особая симпатия между Берлиозовой музыкой и нашим русским врожденным музыкальным чувством: иначе нельзя объяснить этого явления. Вообще, музыка Берлиоза утверждает меня еще более в моей давнишней мысли, что «нет ничего в искусстве, чего бы не было в природе,— кроме самого

искусства, которого безграничный мир — безграничная душа человека». Все, что замыслит фантазия истинно вдохновенного художника, все то возможно в исполнении и все принимается душою человеческою! Мир художника не очерчен никакими условными границами ни в духовном, ни в материальном смысле.

Давно ли говорили, что нет уже ничего нового в музыке; что все исчерпано, избито и разбито! У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателей, струна новая, которой существование мы и не подозревали! Сколько еще непочатых сокровищ таится в глубине человеческих ощущений!

Извини нескладность моего письма: я пишу его ночью, тотчас по выходе из концерта, полный горячих разнообразных ощущений!

Прибавлю слово, которое для тебя, как русского музыканта, будет интересно. Берлиоз не нахвалится нашим оркестром, — хотя всего было две репетиции; наш оркестр живо сочувствовал гениальному художнику; не раз на репетициях музыка прерывалась громкими, единодушными рукоплесканиями всех музыкантов; скоро они усвоили себе его условные знаки и покорно следовали его мастерскому управлению. Наш оркестр в руках Берлиоза, как воск, принимал все самые тонкие формы; в балете сильфов, который так труден для эффектного исполнения, оркестр обращался почти в ничто и казался отдаленным эхом. Ждем с нетерпением второго концерта Берлиоза *. Зачем тебя нет с нами [1].

О РУССКИХ КОНЦЕРТАХ ОБЩЕСТВА ПОСЕЩЕНИЯ БЕДНЫХ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ

Предприятия наших благотворительных обществ отличаются тем, что, не довольствуясь одною своею доброю целию, они не щадят ничего и для *художнической отделки* своих праздников; вообще они пользуются своею изобретательностию и своими средствами для устройства таких предприятий, которые были бы недоступны всякому другому, и следственно, *творя дело* милосердия, они, сверх того, способствуют развитию изящного вкуса и знакомят публику с такого рода наслаждениями, которые иначе никогда не могли бы для нее осуществиться.

Русские концерты Общества посещения бедных, *русский базар* Женского патриотического общества, суть явления но-

---

[1] Второй концерт *Берлиоза* назначен в понедельник, 10 марта. В нем исполнены будут между прочим те отрывки из «Фауста», которые возбудили такой восторг в первом концерте и сверх того Фантастическая симфония, посвященная *государю императору*.

вые, неожиданные, вполне народные, близкие русскому сердцу. Изба русского базара, лавки и их убранство, их обстановка, со всеми характеристическими особенностями русской жизни, принадлежат сами по себе к образцовым архитектурным произведениям; здесь наш ежедневный быт доведен до степени поэзии.

Русский концерт, составленный *исключительно из произведений русских музыкантов*, доныне казался делом невозможным. Артист, дающий концерты, никогда не решится на исполнение музыки *новой*, о которой не протрубили иностранные журналы, которая явилась к нам не по почте, со всеми принадлежностями европейской известности, славы,— если угодно, шума и так называемого *фурора*. Артист должен рассчитывать *на верное;* сомнительные опыты для него страшны и убыточны: к тому же каждая новая пьеса требует многих репетиций, а каждая репетиция требует денег почти столько же, сколько самое исполнение. Оттого из концерта в концерт переходят, как по заказу, одни и те же увертюры, одни и те же арии Верди, Доницетти и других еще менее замечательных талантов. Оно хоть и не ново, да благо уж готово! Оттого, за немногими исключениями, все концерты вообще томят слушателей своим однообразием. Публика требует нового, ей дают старое, изношенное, по боязни, что она к новому не скоро привыкает. Сколько прекрасных, свежих произведений таятся в портфелях наших музыкантов, тогда как эти произведения могли бы украсить любой из европейских концертов! Вспомните, с каким уважением покойный Мендельсон-Бартольди отзывался о произведениях Львова, прислушайтесь, что Берлиоз говорит о Глинке: «вы ищете нового, неподдельного в искусстве; у Глинки все ново: и мотивы и инструментовка; нет подражания никому, но талант свежий, самобытный».

Русский концерт Общества посещения бедных был истинным музыкальным праздником для музыкантов и неожиданно показал, до какой высокой степени у нас достигла музыка, столь врожденная всему славянскому племени.

Пьесы для пения графа Виельгорского, Глинки, Даргомыжского, Львова сделались у нас народными *; эти произведения вольной, прихотливой фантазии имеют свой род достоинства, но в иерархии искусства должны уступить место произведениям более важным, требующим вдохновения более глубокого и многосторонних музыкальных сведений. Но мы бы не услышали никогда этих произведений в обыкновенных концертах. Для них требовался и отличный многочисленный оркестр, который мог быть собран лишь Обществом, и должно было изучить их прилежно, добросовестно, по всем требованиям искусства,— на это у частного человека не достало бы ни средств, ни времени. Достаточно сказать, что приготовления к *Русскому концерту* длились в течение пяти недель, и, как из-

вестно, один оркестр обошелся Обществу более 600 руб[лей] сер[ебром]. Напрасны ли были эти старания познакомить наконец русскую публику с русскими музыкантами? Этот вопрос решит время; по крайней мере, начало сделано, путь проложен, образовалось убеждение, что русская музыка не только может выдержать соперничество со всеми европейскими музыками, но часто и победить их.

Где в музыке последних годов вы найдете что-либо достойное стать наряду в Арагонскою хотою, которую Глинка написал вдохновленный испанскими напевами? как свежи эти напевы, какой жаркой колорит оттеняет их переливы, какая оригинальная, мастерская инструментовка!

Чудодей невольно переносит вас в теплую южную ночь, окружает вас всеми ее призраками, вы слышите бряцанье гитары, веселый стук кастаньетов, пред вашими глазами пляшет чернобровая красавица, и характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всем своем разгаре... но вот послышалось что-то знакомое; это простонародный напев, который вы тысячу раз слыхали, — как заинтересовать им? как его, что говорится, *идеализировать?*

Русская плясовая песня, попросту *Камаринская,* принадлежит к тем прихотливым, но глубоким созданиям гениального нашего музыканта, которые доступны только Берлиозу и Глинке, с тою разницею, что Берлиозу трудно было бы выдержать постоянно тот русской характер, который ни разу не изменяет себе, несмотря на всю роскошь инструментовки, на все художественные сопряжения мелодий, проникнутые глубоким знанием музыки. Но не столько поражает вас ее техническая отделка, сколько глубина ее содержания. В ней вполне отразился русской характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностию, веселостью... сначала мотив слышится один, без всякой обстановки, как напевает его русской человек, беспечно потешая самого себя; мотив повторяется долго, долго, между тем на душу певуна находят разные думы, разные ощущения, которые отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то заунывным, то буйным, — может быть, вспомнил весельчак о далекой красавице-зазнобушке, а затем вслед, про молодецкую схватку, а там про свое сиротство горемычное на чужбине; музыкант подметил эти мимолетные ощущения, как живописец подмечает мимолетное выражение лица, световой эффект, чтобы приковать их к полотну; они бы исчезли для нас, но художник спас их от забвения; они перед нами, всегда в нашей власти, всегда покорны нашему эстетическому требованию. Камаринская Глинки есть вместе и чудное музыкальное произведение, и картина, и глубокое психологическое наблюдение *.

В журнальной статье нельзя войти в большие подробности о всех пьесах этого замечательного концерта, из коих каждая

заслуживала бы особой статьи. Увертюры Даргомыжского, Львова, концерт Щулепникова * могут стать наряду с лучшими произведениями европейских знаменитостей; русской военный хор Львова, где так счастливо с русским напевом соединен воинственный характер, будет всегда любимою пьесою публики. И сколько еще партитур наших сочинителей не известны петербургской публике, несмотря на то, что некоторые из них пользуются во всей Европе заслуженною славою![...] *

Мы не будем предупреждать суждения публики о достоинстве этого концерта, но заметим только, что, как кажется, для него не пощажено ни забот, ни усилий: огромный оркестр, огромный хор, три капельмейстера, участие почти всех известнейших любительниц и любителей музыки в Петербурге, имена: Болховской, Волковой, графини Сиверс, Тришатной, Шиловской, Алябьева, графов Виельгорских, Верстовского Глинки, Гензельта, Львова, Рубинштейна, все эти имена, сделавшиеся народными в России, могут служить ручательством в успехе и показывают общее сочувствие всех любителей музыки к этому музыкально-национальному празднику.

Алябьев из Москвы, Глинка из Варшавы прислали свои сочинения для русского концерта. Граф Виельгорский благородно пожертвовал для концерта тем, на что решится не всякий сочинитель музыки: он дает большой отрывок, почти *половину действия* из *неизданной* и *неигранной* еще оперы * — для концерта, следственно, вне всякой сценической обстановки, вне тех эффектов, которые зависят от связи между различными частями оперы и музыкальных контрастов. Когда-то услышим мы эту оперу вполне? Предмет ее, сколько известно, эпизод из *Отечественной войны 1812 года;* сколько славных и трогательных воспоминаний связаны с этим словом! Главное действующее лицо в этой опере — Лена, дочь богатого помещика, которая, в припадке сумасшествия, попадается в цыганский табор, кочующий в окрестностях Макарьева; от прежней жизни у ней остался в памяти — лишь один напев, который нежданно появляется во многих местах оперы, и который мы услышим в терцете, входящем в состав большого отрывка, предназначенного для концерта. Движение войск в эту годину соединено с развязкою драмы, которой содержание мы считаем излишним рассказывать с большею подробностию; впрочем, оно до некоторой степени объяснено в особом либретто.

В этом концерте встречаются лишь два не русские имена, — Рубинштейна и Гензельта; но Рубинштейн русской по рождению и по воспитанию; Гензельт — по долгой привычке и любви к России — подобно Фильду, Мауреру.

Мы знаем Рубинштейна, до сих пор, как отличного музыканта, преимущественно фортепианиста, и привыкли отдыхать за его музыкою, посреди бесчисленных *этюд, переложе-*

ний чужого и других обрывков и лохмотьев, которыми щеголяют новая фортепианная школа и фортепианные кулачные бойцы, с фальшивой тревогой приезжающие к нам из-за моря. Но мы с удовольствием замечаем, что наш даровитый музыкант вступает на новое поприще и трудится над оперою и что имя этой оперы: *Дмитрий Донской* *. Увертюра (что, как известно, пишется после всех других нумеров) показывает, что эта опера уже оканчивается; радуемся душевно, что *нашего полку прибыло* [...] *

Успех русских концертов есть залог успехов всей русской музыки, которая, рано или поздно, должна занять первое место в истории европейского искусства. Желали бы мы, чтобы над этою мыслию призадумались наши читатели *.

ПРИЛОЖЕНИЯ К БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ (1857)

(Письмо к В. В. Стасову)

Вашей прекрасной, добросовестной, умной и от души написанной биографией М. И. Глинки * вы пробудили во мне тысячу горестных и отрадных воспоминаний. Благодарю вас искренно и как русский, и как почитатель нашего великого художника. Многое я было уже и забыл, — но некоторыми местами в дневнике * Михаила Ивановича возобновились в моей памяти разные подробности, которые будут не без интереса для истории искусства вообще, а кольми паче для истории нашей музыки.

Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш «Ивана Сусанина» или «Жизни за царя». Бо́льшая часть оперы была написана — *прежде слов;* я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу,— но нечто вроде *картины,* как говорил он,— или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностию мелодий, свежестию оборотов, глубиною гармонических сочетаний. Добрый Глинка не забыл в своем дневнике упомянуть о некоторых моих советах по части музыкальной техники *; что важного я мог ему присоветовать, ему, который и тогда уже знал музыкальную технику гораздо глубже, нежели как ему казалось, и который вдобавок художническим прозрением угадывал то, чего не знал;

но удивляюсь, как он не записал (или потерялись листы) истинно комических сцен, происходивших при зарождении оперы.

Странное дело! в эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому. В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.

Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры,— Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, *влезали* бы в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем, шутки — шуткой, а дело — делом; дело же состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины. Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг,— но он лишь чувствовал музыку, многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем, русские слова не ладились с музыкой; часто у него, к его величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами: «Храбрые казаки прямо молодцы» — что, при пении, от неудачной расстановки слогов по нотам, слышалось так: храбрая коза. Тогда Жуковский принимался за меня и с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубокому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался, как полный хозяин; — на замен одного оборота у него являлись целые десятки. Однако все это доставалось не без труда. Я помню и никогда не забуду, чего нам стоил перевод Шиллерова стихотворения — «An die Freude», не тот перевод, который напечатан, но тот, который только *поется,* и тогда же написан был мною на экземпляре 9-й Бетховеновой симфонии, принадлежащем С.-Петербургскому Филармоническому обществу *. На это дело у нас пошло, кажется, две или три *ночи,*— ибо днем ни мне, ни особенно Жуковскому, не-

возможно было заняться таким мешкотным делом, иначе как вечером, который в этих случаях продолжался до 4 и 5 часов утра.

Такого рода работа, для *пятиактной* оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно устрашила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке. К счастию, Жуковскому пришло на мысль пригласить к этому делу барона Розена.

Барону Розену — и я радуюсь случаю выговорить эти слова — барону Розену мы все русские, любящие искусство,— обязаны вечною благодарностию: без него—опера «Иван Сусанин» не существовала бы. Постигая всю прелесть музыкального создания Глинки, славно владея и русским языком и русским метром, он подчинил свой отличный талант тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле *.

Вот как это происходило; я брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка.

По этим метрам и по данной мысли, выражаемым музыкою, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки. Помню, чего стоила песнь Вани: «Как мать убили»,— где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3) *. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора; иную фразу он находил необходимым начать на гласной *а,* другую — на гласной *о,* здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и проч. под. Этим объясняется шутка Жуковского о стихах, по сортам разложенных в карманы *.

Действительно, все метрические трудности послушно гнулись под искусною рукою поэта, и, несмотря на все стеснительные условия, в которые он был поставлен композитором, в стихотворении «Ивана Сусанина» не только есть счастливые стихи, но целые прекрасные тирады. Укажу для примера хоть на место: «Высок и светел царский дом» * и проч.

Глинка упоминает о том что «коду» после хора № 1-й, в первом акте, он приделал по совету графа Мих[аила] Юрьевича Виельгорского *. Этот совет был спасительный. В графе Михаиле Юрьевиче было не только глубокое знание музыки, какое я редко встречал в первейших композиторах и гармо-

нистах, но в нем был развит эстетический элемент в высшей степени. Счастливое сопряжение всех душевных способностей давало графу Михаилу Юрьевичу такой верный взгляд на искусство, которым едва ли кто ныне обладает. Он высоко ценил талант Глинки, но по тому самому был к нему строго беспощаден. Глинка, с своей стороны, несмотря на свое, смею сказать, благоговение к графу Михаилу Юрьевичу *, уступал не легко. Н[а]пр[имер], эта кода далась не легко.

Надобно заметить, что Глинка не любил код, утверждал, что не умеет их писать, и в утешение ссылался на Глюка. Глинка доказал на деле, что коды ему так же легко давались, как все другие музыкальные формы. Но тут было нечто другое, зависевшее от особенного настроения художественного организма в Глинке. Он питал отвращение к музыкальному *бомбасту* *; он отметал все, что называется в музыке remplissage *, на котором так усердно выезжают многие музыкальные знаменитости, не говоря о Верди.— Но в Глинке это художественное отвращение заходило слишком далеко. Богатый, даже расточительный на мелодии, которые ему давались его чудною природою сами собой, как у Моцарта,— он преспокойно оканчивал сцену, где оканчивалось музыкальное развитие его мелодии, и поспешно переходил к другой.

Этим объясняется, почему Глинка думал возможным ограничиться тремя картинами без связывающих их речитативов, и даже почти без хоров.

Понятно, что такая расточительность на мелодии и вместе экономия на их развитие не ладилась с сценическими условиями.— По мере того, как опера подвигалась к концу, нельзя было не трепетать за ее участь: золотые его ноты могли потеряться для публики, мало знакомой с истинною музыкою, вообще довольно холодной, подчиненной в деле искусства влиянию моды и иноземного говора, привыкшей к избитым, безжизненным итальянским формам; самая оригинальность мелодий Глинки могла быть пагубной для его оперы; — надобно было ожидать, что публика в них не вслушается и найдет их непонятными, странными, вычурными уже и потому, что они не похожи на вечное *одно и то же,* к которому приучили нас итальянцы; а прибавьте к этому сцены без конца и отсутствие драматизма в отдельных картинах!

Можно ли теперь поверить, что Глинка предполагал окончить 4-й акт квартетом *, а сцену поляков, пришедших за Сусаниным, выразить коротким речитативом,— т. е. пройти наскоро самое драматическое положение во всей опере,— которое теперь производит такое сильное впечатление на слушателей. Главным делом ему казалось выпустить на свет божий все богатство своих мелодий, а там пусть они бредут сами, как знают.

«Уж мне эти хоры!» — говорил Глинка,— «придут неизвест-

но зачем, пропоют неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли. Remplissage, remplissage!». Ему все чудились хоры итальянских композиторов, которые так нелепо смешны, в большей части их опер.— Считаю одною из счастливейших минут в моей жизни, когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык; в доказательство я привел ему на память финал 1-го действия в Моцартовском «Дон-Жуане», финал 2-го действия в Керубиневском «Водовозе», хоры адских духов в «Орфее» Глюка. Эта мысль сильно поразила Глинку, он пожал мне руку и обещал подумать. Чрез несколько времени он принес мне сцену Сусанина с поляками в лесу, которая у него уже давно была задумана, и где хор играет такую важную ролю. Сцена в избе, когда поляки приходят за Сусаниным, а равно и следующий затем хор русских, были написаны им гораздо позже.

*

Не хотелось мне говорить о себе,— но с тех пор прошло почти четверть столетия,— все сделанное, сказанное, замеченное принадлежит истории, а когда идет дело о таком человеке, как Глинка,— то важна всякая подробность.

Вы в биографии [Глинки] говорите о статье, появившейся в *«Северной пчеле»* вскоре после первых представлений *«Ивана Сусанина»*. Ведомо Вам буди, что эта статья — моя. Дело прошлое. Я был вынужден написать ее,— сначала не желал ничего говорить о Глинке; по тому глубокому впечатлению, которое он произвел на меня, я боялся быть пристрастным; я ожидал, что отзовется же кто-нибудь при виде этого чудного создания. Мое ожидание было тщетно; Вы заметили, что об опере говорили насмешливо, утверждая, что из нее уже нагстовлены кадрили; эта плоская шутка — была единственною тогда журнальною критикою *.

ПИСЬМО К В. В. СТАСОВУ О «РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ» ГЛИНКИ

Вы любили Михаила Ивановича Глинку при его жизни, остались ему верны и за его гробом; Вы ум и душу свою приложили к творениям, оставшимся после нашего бессмертного художника; позвольте передать Вам те мысли, которые возбудились во мне при недавнем возобновлении на нашей сцене «Руслана и Людмилы». Тот, кто бы остался равнодушен к такого рода событию,— тот, по моему глубокому убеждению, не только не художник, но и не русской; ибо в этом произведении сливается память о двух наших народных сла-

вах, своебытных, из русской земли выросших, неоспоримых: о Пушкине и Глинке.

Я принадлежу к числу немногих лиц, присутствовавших при *первых,* немногих представлениях «Руслана»; — к сожалению, многие подробности относительно сей оперы остались для меня неизвестными *; Михаил Иванович, как вы хорошо знаете, удостоивал меня своею доверенностию и делился со мною своими музыкальными идеями *.

Я, по обещанию, уже набросал на бумагу мои воспоминания об истинно *курьезном* составлении оперы: «Иван Сусанин», ибо не только присутствовал при ее зарождении, но и следил за всеми ее фазисами; мои заметки об ней пригодятся Вам для нового издания Вашей прекрасной, от души написанной биографии Глинки.— Но относительно «Руслана» я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошной рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились.

В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина,— либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы.— То же было и с «Иваном Сусаниным»,—но, к счастию для этой оперы, Глинка нашел в бароне Розене не только даровитого и пламенного художника, но и верного, терпеливого, душою преданного сотрудника.—Кто же писал либретто «Руслана», или, по слухам,— кто не писал его? — не знаю. В этот период времени отсутствие и потом болезнь разлучили меня с Михаилом Ивановичем; подробности работы дошли до меня гораздо позже; я встретил «Руслана» — уже на последней репетиции пред самым представлением.— Никогда не забуду того отрадного и вместе тяжкого чувства, которое я испытал в эту минуту; я был изумлен, обворожен свежестью мелодий, оригинальностию и новостью голосовых и оркестровых построений, словом, всем, что и теперь поражает нас — уже *потомство* для Глинки. Я чуял, как созрел, как возмужал его гений, как самая музыкальная задача, а равно и ее разрешение были выше первой его оперы, несмотря на всю ее высокую художественность. А с тем вместе, невероятная неловкость либретто — была очевидна, и забывалась лишь действием музыки отдельно от сцены. — До сих пор еще у нас мало людей, способных построить, так называемый, *сценарий,*— тогда их было еще меньше; однако, они были.

Дивное дело! в других странах произведение гениальное окружается какою-то общественною атмосферой, в которой оно и нежится и зреет; все с глубоким чувством следят за

изящным, редким растением, не только удаляют от него все препятствия, но помогают всеми средствами — всякий по силам его — полному развитию; у нас — напротив. Мы если не богаты, зато тароваты — на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется,— им и конца не будет, и потому нечего о них много заботиться; отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь да рядом великая мысль, гениальное произведение встречают у нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды,— что-то сделал.— «Кто это великий писатель, Гоголь-то? — да помилуйте, — мы с ним вместе служили!» Эта наивная отповедь в таком роде у нас не редкость, словно мы боимся, чтобы нас не разбудили от китайского сна, чтобы в самом деле нас не сочли за людей; это мы видим не на одном Гоголе и не [на] одном Глинке. То ли дело дремать в кругу патриархальной дворни! Во всем этом виновата — одна несчастная черта нашего народного характера: *лень доделывать,* оттого мы любим гнилое, свое или чужое, да благо готовое,— бог даст, эта страшная повадка, столь противоположная нашему «за любовь», поживет недолго; суровая школа просвещения изотрет ее в клочья, и она перестанет отравлять и науку, и искусство, и жизнь частную, и общественную. А до тех пор?

Что ни говори,— опера гениального человека явилась тогда у нас, по счастливому выражению одной дамы,— как круглая сирота, выпущенная в свет; никто не приодел, не причесал красавицы, никто не молвил ей и ласкового слова.

На самую музыку и даже на недурные, даже возле Пушкина, стихи обратили внимание не многие; tarte à la crême Мольера * повторилось во всем великолепии; толковали о действующих лицах, которые выходят одно за другим, неизвестно зачем, пропоют и уйдут, а на французском диалекте применили к ним известную детскую песню:

Ainsi font, font, font
Les petites marionnettes;
Ainsi font, font, font
Trois petits tours, puis s'en vont *.

На беду, там, где музыкальное чувство Глинки указывало ему на необходимость многоголосной *сцены* — трио, квартета и прочего тому подобного, там, за полным отсутствием в либретто всякого драматического положения, выходило лишь то, что хоть неправильно, но верно называется длиннотами. — Бедный Глинка сам беспощадно вырезывал прелестнейшие страницы,— но эта хирургическая операция не помогала; она давала только повод к сетованию людям, понимавшим в му-

зыке лишь безукоризненную канцелярскую формальность новейших итальянских опер, где все в правилах.

...Сперва прочтешь вступленье,
Там предложенье, а там и заключенье *;

и наперед знаешь, где надлежит хлопать. Из вырезок, сделанных самим сочинителем, не говоря о других, можно было бы состряпать целую оперу. А между тем, от этих огромных вырезок *выходы марионеток* делались еще выпуклее *.

«Руслан» давался не долго *; хоть публика и продолжала посещать театр во время его представлений,— но они прекратились по неизвестной причине.

Прошли годы. Не удержавшаяся на сцене опера прошла однакоже по России в виде отдельных фрагментов; большая часть ее мелодий проникла в народный музыкальный мир, их поют и слушают с восторгом везде, где музыка не ограничивается Варламовскими завываниями или мяуканием Верди, с надлежащими в приличных местах фокус-покусами.

Возобновить ныне после [многих] лет на сцене всю эту оперу было делом не легким. Во-первых, [мы] должны быть благодарны г. Петрову, выбравшему ее для своего бенефиса; это был со стороны нашего даровитого певца истинный подвиг, — и как художника, и как русского. Нельзя также [не] быть довольно признательным и к Дирекции и[мператорски]х театров, содействовавшей бенефицианту в деле, с материальной точки— вовсе не верном. Такие вещи не должны забываться. Конечно, можно было бы пожелать, чтобы русская народная опера была поставлена там, где раздаются сахарные на розовом масле итальянские выкрикивания, — тем более, что в зале цирка, вообще глухой, много [и] других акустических недостатков,— но будем благодарны за то, что есть: не все вдруг; может быть, здесь первый шаг к действительному образованию русской и немецкой оперы. Дай-то бог!

Все исполнители, видимо, соревновали друг другу в сем художническо-народном деле. Я не буду входить в оценку, ибо пишу не рецензию, однако, замечу, что темпы не везде были взяты правильны; вообще анданте были слишком растянуты, а аллегро слишком ускорены. Говорят, что есть партиция, где Глинка сам отметил темпы по метроному: не худо бы справиться; воля великого художника должна быть священна для тех, кои имеют честь исполнять, а особливо дирижировать его произведения. Хорошо бы также было оркестру у нас убедиться, что существует между нотами значок, который называется — *piano*, — и который сделался у нас совершенным мифом, тогда как в берлинских, дрезденских и парижских оркестрах он есть сущая действительность, за которою строго наблюдают, как и быть следует.

С отрадным чувством должно заметить, что и публика наша созрела в течение сих лет; правда, она, кажется, была еще в некотором недоумении: как тут придется судить: то ли это, что Верди? выше оно Верди, или ниже?

...чтоб сказал кто — трудно,
Зане все доктура о том учили скудно *.

Однако художническое русское чувство прорывалось сквозь туман навязанных убеждений. Нумера г. Булахова *, г-жи Леоновой * и в особенности г. Петрова были приняты с громкими заслуженными рукоплесканиями.

А между тем, к наслаждению вновь послушать «Руслана» примешивалось горькое чувство, которое мало-помалу образовалось в мысль, не только смелую, но даже дерзкую. — Вымолвлю ее поскорее, пока хватает духа: *необходимо переделать либретто «Руслана»,* — разумеется, сохранив бережно всю музыку Глинки *.

Г-жа ИНГЕБОРГ ШТАРК *

Афиши извещают нас о концерте г-жи Ингеборг Штарк [1]. Тому лет пять или шесть мы в концертах любовались прекрасным одиннадцатилетним ребенком, которого талант выходил из ряда обыкновенных так называемых чудесных детей скороспелок (enfants-prodigues). В девице Штарк было не механическое искусство, образовавшееся в оранжерее и подготовленное для минутной выставки, иногда смешной, чаще— печальной; в молодой пианистке замечалась действительно та художественная организация, которая дается свыше и дается немногим. В истории музыки мы имеем лишь три примера такой дивной организации: Моцарт, Лист и Глинка. Подобные люди не родятся часто, а подделки под природное дарование гибнут безвозвратно, чему также не мало примеров на нашей памяти; гибнут одни оттого, что, принимая свой талантик за гениальность, они не заметили, что и большой талант гаснет без науки.

С г-жею Ингеборг Штарк было иное. Теперь ей семнадцатый год; талант ее не остался под спудом; он развивался под нашими глазами, и практикой и теорией. Вечная благодарность нашему отличному любителю и знатоку музыки Н. С. Мартынову *, который в ребенке угадал присутствие художественной искры и не пощадил трудов своих на его музыкаль-

[1] В пятницу 21-го февраля, в Михайловском театре. Билеты получаются у г-жи Ингеборг Штарк, на Литейной в доме Ростовцева, а в день концерта в кассе Михайловского театра, с 10-ти ч. утра.

ное образование. Именем Ингеборг Штарк пополнится список наших отечественных талантов[1].

Не довольствуясь фортепианною практикою, г-жа Ингеборг Штарк не пренебрегла тою частию артистического дела, без которой нет настоящего музыканта; под руководством опытного здешнего гармониста г. Декера * она училась теории гармонии; что это учение было действительно плодотворным, то доказывается сочинениями г-жи Штарк, где прелестная, оригинальная фантазия возвышена знанием основных законов музыкальной композиции. Два из ее сочинений мы услышим в концерте 21-го февраля; одно — фортепианное: фантазия на темы из «Trovatore»*; другое — симфоническая пьеса (Tempo di marcia) для полного оркестра, самою сочинительницею оркестрованная. Мы не станем предупреждать мнение публики об этих двух пьесах, ибо она их услышит, но спешим прибавить, что г-жа Штарк не принадлежит к числу тех концертистов, которые навязывают одни свои изделия слушателям, забывая, что есть и другие музыкальные пьесы в сем мире; наша пианистка выбрала для своего концерта сочинения самого разнообразного характера: Мошелеса, Шопена, Пашера, Карла Мейера, Вильмерса *. Все роды музыки ей сподручны, она за фортепианами *дома,* а не в гостях, как случается нередко; ничто ей не чуждо; характер каждого рода сочинения легко переходит в ее сознание; нет в ее игре того пошлого уровня, в котором исчезают все отличительные оттенки сочинителя; под ее рукою вы слышите в самом деле музыку Мошелеса, Шопена, Карла Мейера, а не болтовню нот, в которой под предлогом *чувствительности* искажена истина выражения.

В концерте г-жи Ингеборг Штарк примет участие наш даровитый скрипач Свечин *; таким образом этот концерт будет—вполне русский.

Обращаясь к творческой стороне таланта Ингеборг Штарк, мы считаем себя вправе сказать несколько слов об одном из новейших ее произведений, ибо публика не услышит его в концерте 21-го февраля (эта пьеса не применяется к нашим концертным условиям, о чем, впрочем, нельзя не пожалеть). Мы говорим о вариациях г-жи Ингеборг Штарк на две темы из творений Себастияна Баха *; не обинуясь, можно причислить эту пьесу к замечательнейшим фортепианным произведениям нашего времени. Развитие тем великого Баха может показаться делом легким лишь тому, чьи музыкальные знания ограничиваются текущими польками и так называемыми *блестящими* или *чувствительными* пьесками; сохранить в развитии мелодии Баха отличительный его характер есть дело не только прилежного изучения его творений, но и глубокого эстетиче-

[1] Несмотря на свое скандинавское имя, г-жа Ингеборг Штарк — наша русская; родилась и образовалась в России и вполне обладает русским языком.

ского понимания. Это удалось г-же Штарк в высшей степени. И вот почему мы придаем такую цену ее вариациям. Здесь ни одна нота не нарушает то величественного, то меланхолического смысла баховых мелодий; иногда, под влиянием духа великого мастера, наша компонистка поддается даже смелости тех баховых гармонических сопряжений, которые доныне представляют неразгаданную загадку для теоретиков; и все то благо, все добро! Она поняла великого Баха и умом и сердцем, на что способны немногие. Вариации на темы С. Баха будут на днях напечатаны; знатоки посудят, ошибаемся ли мы или нет в нашем об них мнении.

Концерт г-жи Ингеборг Штарк—*последний*; она едет в чужие краи для дальнейшего своего образования. Откроем маленькую тайну: независимо от фортепианного и вообще музыкального таланта, г. Ингеборг Штарк обладает дивным, звучным и обширным голосом. Дай бог, чтобы нам привелось услышать и об ней и об ее голосе и, в особенности, ее фортепиано и ее голос — в России.

ИНГЕБОРГ ШТАРК

Знаменитая ныне пианистка выросла на наших глазах; мы любовались ею, как даровитым ребенком; следили за ее первыми шагами в мире искусства; мы боялись, чтобы из нее не вышло скороспелки. Благодаря бога, не сбылись опасения — сбылись надежды. Этот милый ребенок, который когда-то, раскинув свои роскошные кудри, пленял нас и своей детской отвагой, и зарождавшимся художническим чувством, теперь — одна из первых фортепианисток в свете, если не первая и по таланту и по образованию. Руководимая на первых порах одним здешним талантливым и опытным любителем музыки *, Ингеборг Штарк не остановилась на какой-либо определенной точке; она шла вперед, усваивая себе все те знания, без которых в наше время нельзя и вообразить себе художника, верного своему почетному служению. Не ограничилась она одним механизмом, или одним знанием законов искусства; она изучила его и в произведениях музыкантов всех веков и в способах выражения разных художников первой величины.

В наше время задача музыки, подобно всем задачам эпохи, значительно изменилась и осложнилась;—нас уже не может удовлетворить художник, усвоивший себе лишь один какой-либо род игры, или известную форму пассажей; мы требуем от него *художнической всецельности* *, требуем, чтобы ничто в мире искусства не было чуждо артисту, чтобы ему равно были доступны и смысл и механизм как современной, так и исторической музыки. Ингеборг Штарк поняла это современное требование, которое ясно выговаривалось и в художнической

душе ее, и в мыслях передовых людей. В мире музыки ей все *сподручно* — в полном смысле этого слова. Так, в нынешнем своем концерте Ингеборг Штарк не побоялась, возле новейших произведений нашего знаменитого современника Листа, поместить в программу «Хроматическую фантазию» Себастияна Баха—труднейшую пьесу, не по механизму—(кто об нем ныне говорит?), но по условиям выражения. «Хроматическая фантазия» Баха — есть род сфинкса: в сфере музыки то же, что «Гамлет» в сфере драмы; понимается всяким, *насколько кто может понять,* но всяким по-своему; степенью уразумения — можно измерить величину таланта исполнителя. Транскрипция квартета из «Риголетто» (еще в рукописи) Листа, вероятно, возбудит общий интерес и, наравне с его известною «Рапсодиею» и «Летнею ночью» *, сделается также популярною.

Мы вообще твердо убеждены в полном сочувствии публики к нашей знаменитой и родной художнице, тем более, что она на днях снова уезжает за границу, где ждут ее и новые труды и новая слава.

P. S. Концерт г-жи Ингеборг Штарк будет в это воскресенье, 20-го декабря, в зале Дворянского собрания, на Михайловской площади, в *два часа* пополудни. Билеты (по 3 р.) получаются в музыкальном магазине Брандуса (у Полицейского моста), а в день концерта при входе в залу.

ЛАГРУА * В РОЛИ ДОННЫ АННЫ

Один из любителей музыки, которых так много на свете, попал в концерт, где играли симфонию Бетховена. Любитель спрашивал у соседа «что это такое играют?»—Симфонию Бетховена, — отвечает сосед. «Что ж это такое?»— Симфония Бетховена. «Чье же это?» — Бетховена. Любитель задумался. Сыграли первое аллегро; началось анданте. «А это что такое?» спрашивает любитель.—Анданте из симфонии,—отвечает сосед. «Чье же это?»—Бетховена. «Опять Бетховена?»

Кончили анданте; началось скерцо. «Ну, а это что такое?» —спрашивает любитель.—Скерцо из симфонии. «Чье же это?» —Бетховена. Тут любитель посмотрел на соседа, чтобы увериться, не насмехается ли он над ним. «Вы не шутите?»— Нисколько.—

Начался финал; неотвязный любитель опять с вопросами: что это такое и чье? и когда узнал, что это опять Бетховена, то не на шутку рассердился и стал жаловаться, что его обманули; что ему сказали, будто бы во втором нумере концерта будут петь арию из Риголетто, которую он обожает.

В музыкальном мире такого рода анекдоты вовсе не редкость; вся разница в том, что многие удерживаются от подобных вопросов, ради мирского благоприличия; но из всех таких

Мих. Ю. ВЕЛЬГОРСКИЙ
Рисунок

В. В СТАСОВ
(1862)

вопросов, прямо высказанных или только подразумеваемых, возникает другой вопрос: каким образом человек, не вполне же лишенный музыкального чувства, ибо по крайней мере Риголетто ему нравится, в то же время не только не знает, ни что такое Бетховен, ни что такое симфония,—таких не мало, но еще скучает, слушая музыку Бетховена, которая приводит в восхищение его соседа?

Есть люди, которых ухо так неправильно устроено, что *всякая* музыка для них есть шум, довольно неприятный; в летописях медицины сохранились многие факты о людях, которых уши были *настроены в разные тоны,* отчего всякая музыка должна была им казаться даже нестерпимою; известен случай с человеком, у которого в музыкальном отношении одно ухо было ниже другого на полтона — трудно себе вообразить, чем при таком органическом устройстве должна была представляться ему музыка; он уверился в этом странном явлении, когда при случайной болезни ему заложило одно ухо; в этом положении услышав музыку, он не мог понять: отчего несносный шум обратился для него в самые приятные звуки? впоследствии он, слушая музыку, зажимал одно ухо и, смотря по тому, какое из ушей его было закрыто, пьеса слышалась ему то полутоном ниже, то выше [1].

С такими людьми нечего говорить о музыке; но в приведенном нами в начале этой статьи анекдоте мы видим другое: видим человека, которому нравится один род музыки и ненавистен другой. Как объяснить это странное явление? Кто прав, кто виноват?

Дело, кажется, в том, что музыка—искусство еще слишком новое в мире. Обидно сказать, а нечего делать,—оно как будто еще не перешло в человеческое сознание. Мы можем до некоторой степени отдать отчет в том впечатлении, которое производит на нас стихотворение, картина, статуя, даже игра актера; для всего этого человеческий язык уже довольно выработался; даже завелись некоторые условные фразы, довольно точные и для всех понятные; напротив, для выражения впечатлений, производимых музыкою, нет определительных слов, а есть лишь какие-то общие места, которые равно могут примениться ко всякой музыкальной пьесе, ко всякому образу исполнения, и которые самой положительной мысли придают неопределенную оболочку; этого мало: нет даже му-

[1] Мне самому случилось найти подтверждение этого факта, к сожалению, над человеком, которого я глубоко любил и которого доныне оплакиваю. Покойный г[раф] М[ихаил] Ю[рьевич] В[иельгорский], гениальный и ученейший из музыкантов нашего времени, незадолго до своей кончины подвергся болезни слуховых органов; он не потерял способности к музыкальным впечатлениям, но, как он мне сам рассказывал, звуки для него сделались терцией ниже; так на фортепианах он брал: mi, а ему слышался ut.

зыкальных знаков, которыми, хотя условно, можно было бы выразить все музыкальные оттенки; наши ноты, с разными приписками: sforzando, diminuendo, rallentando и проч. т. п. суть лишь неопределенный абрис картины, которую в действительности рисует исполнитель, угадывая в большей или меньшей мере идею сочинителя или, что всего чаще, понимая ее по-своему. Паста, Зонтаг, Гризи, Виардо, Бозио *, Лагруа поют одну и ту же арию, по одним и тем же нотам; но найдите знаки, которыми бы можно было выразить все оттенки, которыми отличается исполнение той или другой из этих певиц,— рассказать эти оттенки *словами*—тщетное усилие; все равно, как бы выразить алгебраическую формулу, если бы алгебраические знаки еще не существовали.

От этого существенного недостатка и в философском, и в техническом языке музыки происходит шаткость мнений в деле этого искусства; мы ощущаем ее впечатление, можем, если угодно, рассказать эти впечатления *самому себе*, но не другим. Оттого для иных ария из Риголетто или Варламовский романс есть высшая степень, до которой достигает музыкальное искусство; другие от этой музыки зажимают уши. Кто прав, кто виноват? каким образом та и другая сторона могут объясниться между собою? Не то, повторяю, в других искусствах: говорят, например, что иному простолюдину больше всего нравятся лубочные картинки; правда, когда при том нет другого предмета для сравнения; но поставьте рядом с лубочною картинкою Рафаэлеву картину, приведите профана (разумеется, не совершенного дикаря), и вы увидите, что его глаза невольно привлекутся к Рафаэлю.

В музыке же, к несчастию, сыграйте после великолепной пьесы Баха, Моцарта, Бетховена арию из Риголетто, и вы увидите, куда направятся уши большей части слушателей. В деле живописи можно профану указать на безобразие в формах, на неестественность положения, на ложную тень, одним словом, поверить картину на действительности; словом, сделать свое объяснение осязаемым.

— В музыке это невозможно; ее материалы — вне действительности; и тот человек, который в виде эпиграммы сказал, что посредством музыки нельзя себе выпросить и стакана воды,—сказал величайшую правду. Материалы, из которых строятся музыкальные произведения, заложены в тайнике человеческого организма; в этом тайнике много дверей, и не всякая для всех отворяется, или же отворяется разными ключами,— иногда не по замку. Общий ключ еще не найден.

Это длинное рассуждение было необходимо, чтобы объяснить явную, по моему убеждению, невозможность, по крайней мере в настоящее время, какой-либо абсолютной, всем понятной теории музыки, и истекающая из этой невозможности

обязанность для всякого пишущего о музыке не навязывать никому своей точки зрения, а выражать свое чисто личное мнение при сладкой надежде, что его поймут не многие, а не убедит он никого.

С этою оговоркою и в этом отрадном убеждении приступаю к делу.

Давали у нас Моцартова Дон Жуана *. Такое представление есть всегда событие в художественном мире. Степень усвоения этого дивного создания исполнителями и степень его уразумения публикою может всегда служить термометром художественного образования в данную эпоху.

Нельзя не выразить полной благодарности нашим знаменитым итальянским артистам за то, что они исполнением, вообще удачным, Дон Жуана перервали нескончаемую вереницу вердиевских опер, от которой приходишь наконец в глубочайшее уныние. Не знаю как другие, но на меня эта громогласная монотония, это вечное то же, подрумяненное и подбеленное, наводит тоску невыносимую, несмотря на весь талант исполнителей; словом, к величайшему моему сожалению, оперы Верди и подобных ему сочинителей для меня то же, что музыка вообще для людей с поврежденным слухом, т. е. шум довольно неприятный.— Конечно, в этом виноват больше всего я сам,— но зато как выкупается это долгое горе наслаждением снова услышать истинно художественную музыку; как будто встречаешься с старым неизменным другом, после скучной беседы с людьми, которым счет ведется дюжинами...

Я не намерен здесь входить в подробности о нашей Итальянской опере вообще, ни даже о сценическом представлении Дон Жуана, тем более, что уже это сделано людьми специальными по этой части. Меня вызывают на речь некоторые наблюдения, может быть, не бесполезные для того, что называется теорией искусства.

Одна из главных задач исполнителя — понять лицо, им представляемое; посмотрим, как г-жа Лагруа поняла Донну Анну.

Мне привелось слышать Моцартова Дон Жуана по крайней мере раз пятьдесят, в разных странах Европы. Донна Анна в этой опере есть лицо загадочное, которое можно понимать различно: многие в ней видят простую жертву Дон Жуана, которая находит себе утешение в любви Дон Оттавио. Как бы ни была понята эта роль—Моцартова музыка производит свое действие; но признаюсь, лишь в лице г-жи Лагруа я увидел впервые настоящую художественную Донну Анну.

Я не буду прибегать к сравнениям не потому, что они щекотливы, но потому, что не найду для них слов, довольно ясных. Ограничусь произведенным на меня впечатлением.

Если не ошибаюсь, Гофман первый высказал мнение, что Донна Анна никогда не выйдет замуж за Оттавио потому, что она *любит Дон Жуана* и не может любить никого другого. Правда, это не выражено прямо в тексте Лоренцо-ди-Понте; в тексте один намек на это обстоятельство: на все нежности Оттавио, на уверения, что она найдет в нем и супруга и отца, Донна Анна отвечает лишь требованием *отмстить,* и когда Оттавио напоминает ей о свадьбе, то получает в ответ тонкое предложение отложить ее на два года — Донна Анна знает, что она не переживет этих двух лет. Донна Анна гордая, непреклонная, что слышится в каждой ноте ее партии, снизошла до любви к Дон Жуану; в ней не одна скорбь об отце; она оскорблена и, может быть, еще более, скотским насилием Дон Жуана, еще более тем, что он принимает ее за такую же женщину, как другие. Смерть отца, обманутая любовь, оскорбление женского стыда, наконец, ревность — все в Донне Анне сливается в одно чувство мщения изменнику; если она не совершенно отталкивает от себя Оттавио, то потому только, что он для нее орудие мести, рукоятка кинжала; но она бросит его, как скоро кинжал исполнит свое дело.

Со времен Гофмана не многие певицы понимали роль Донны Анны в этом смысле, ибо искали его в тексте, а не в музыке *. Между тем при внимательном наблюдении нельзя не заметить в партии Донны Анны глубокого различия между той минутою, когда Донна Анна плачет над трупом отца, и тою, когда она уверяется, что убийца Дон Жуан, и к тому же еще муж Донны Эльвиры.

Лагруа не только поняла роль Донны Анны в этом глубоком смысле, но и выражает его каждым звуком голоса, каждым телодвижением — выражает, как никто, по крайней мере из тех певиц, которых мне удалось видеть в этой роли.

В первом явлении, когда она выбегает за Дон Жуаном, слова, ею произносимые: Come furia disperata, ti saprò perseguitar *— в устах ее не пустая фраза: она исполнит свое обещание. Над трупом отца чувство оскорбления сменяется скорбию дочери; мы слышим просто плач женщины, так дивно выраженный Моцартом в отрывочных фразах: quel sangue... quella piaga...*

Но другое и в сердце Донны Анны и в музыке, когда она говорит: Quegli è il carnefice del padre mio *, где вы слышите перелом чувства, давно подготовленный великим Моцартом посредством разных технических приемов, о коих мы не будем здесь распространяться, ибо они бросаются в глаза умеющему читать партитуру и вовсе не интересны для других.

Все в г-же Лагруа способствует глубокому впечатлению, ею производимому; чудный, густой голос, несмотря на его

сопранный характер; строгий стиль, вполне соответствующий партии Донны Анны; ничего изнеженного, ничего искусственного в этом пении, никакого искажения мелодий, никаких пошлых задержаний, или других модных прикрас, которыми пробавляются современные певцы для потехи толпы; здесь весь Моцарт, и ничего, кроме Моцарта, понятого дивною художественною натурою, образованною полным изучением всех таинств искусства; прибавьте к тому прекрасную, выразительную наружность, подвижность физиогномии, верно передающей все оттенки художнического сознания своей роли, правильность и стройность телодвижений.

Очарование полное: игра г. Лагруа оживотворяет всю обстановку; сцена исчезает, люди, на ней являющиеся, вам не чужие, вы понимаете причину их действий, сочувствуете их страданиям; вы боитесь, например, чтобы Дон Оттавио не сделался настоятельнее; боитесь, чтобы Донна Анна не встретилась как-нибудь наедине с Дон Жуаном, ибо уверены, что она равно готова на два преступления: она или убьет Дон Жуана, или бросится в его объятия... и между тем, чудным действием искусства, этот мир, в который переносит вас художник, не становится ни грустным, ни пошлым, как мир ежедневный; вы миритесь с тем, что в этом последнем мире называется несовершенством или ежедневностию; и пошлость и страдания, как бы от действия гашиша, просветляются пред вами радужным сияньем. Как происходит это странное, необъяснимое явление?

Мы часто восхищаемся исполнением того или другого лица; чаще удивляемся исполнению, — но в то же время невольно чувствуем, что наше внутреннее чувство удовлетворено не вполне; вы холодны, вы — в театре; но иногда в нас совершается какой-то таинственный процесс, трудно объяснимый, но сущность которого состоит в том, что художественное произведение проникает и в нашу душу и в нашу плоть, подчиняет нас своему обаянию [слово неразборчиво]; этот чудный процесс в нашем организме можно сравнить лишь с тем, что бы произошло при соединении двух полюсов электрического тока, если бы возможно было перенести такое явление в мир искусства.

Редко мы ощущаем этот процесс, — ибо редко сопряжение всех тех многосложных стихий, без которых этот процесс невозможен. Но в этом процессе все значение художества для человека. Простая потеха для ушей или для глаз может занимать нас, как всякая другая потеха;—есть люди, которым нравится ряд нот, проскользнувших от конца в конец в неуловимое время, и другие разные фигуры, которые можно выделать голосом, руками или ногами, есть люди, которые очень любят смотреть, как человек вертится, стоя на одной ноге, и чем скорее он вертится, тем больше они находят в

том удовольствия; все это понятно, но нельзя не согласиться, что истинно художественное наслаждение — вне этой сферы и иным путем на нас действует. Нельзя не пожалеть о тех, которым такого рода наслаждение недоступно, ибо им освежаются все наши душевные силы и к нему мы влечемся невольно и бессознательно, как растение к солнцу. Без возможности такого художественного ощущения, — искусство, повторяем,— не искусство, но лишь потешная трата времени и внимания на особый род фокус-покусов, более или менее интересных, смотря по обстоятельствам.

Но какие условия необходимы для этого высшего художественного настроения нашего духа при сценическом представлении? когда, как в прекрасной старинной сказке мы можем заслушаться пения соловья и прожить сто лет незаметно?— неужли, когда исполнение в разладе с самим произведением? —Не будем ригористами,— исполнение даже и в таком виде может нам нравиться, и тому доказательство знаменитый певец Рубини, который не только никогда не понимал ни одной своей роли, но и не хотел понимать, даже был смешон на сцене до той минуты, пока не раскрывал рта; тогда он увлекал публику одним своим чудным голосом, несмотря даже на все недостатки, на всю неестественность его методы. Я знаю, что этим приговором я рассержу многих любителей музыки, которые пытаются петь по рубиниевской методе и портят свой голос, стараясь подражать совершенно исключительным приемам Рубини,—которого голос бы чудное, но патологическое явление в такой степени, что всякая настоящая теноровая партия была для него слишком низка; арию: Il mio tesoro *—он пел лишь вполовину; все, что было ниже fa, — слушатели должны были себе *воображать,* в действительности же ничего не слыхали. Такое исполнение в одном чисто музыкальном смысле можно ли назвать художественным?—Лишь то художественное исполнение истинно велико, которое вполне совпадает с мыслию художника-создателя. Лишь такое исполнение, оживотворяя мертвую букву, или ноту, способно приводить в то особое настроение духа, о котором мы говорили.

Недаром же мы благоговеем пред великими художниками, восхищаемся ими, чествуем... мы инстинктивно знаем, что без их содействия не может в нас совершиться этот чудный процесс, необходимый для поддержания эстетического элемента, без которого в свою очередь вянет наш духовный организм.

Напрасно люди, лишенные этого элемента, толкуют, что весь этот восторг — дело минутного увлечения моды, прихоти! На это толкование лучший ответ история, которая говорит нам, что с той минуты, как развивается разумное сознание в народе, с той минуты делается необходимым и удовлетворение эстетическому элементу человека, элементу, столь же само-

бытному и деятельному, как и все другие элементы нашего организма; оттого большее или меньшее развитие художественного чувства в народе всегда служило термометром его разумного и нравственного преуспеяния. Для дикаря безмолвны и Гомер, и Рафаэль, и Бах, и Моцарт.

Относительно значения собственно музыкального элемента в нашем организме существуют два знаменательные наблюдения: аббат Сикар * и другие, обращавшиеся долго с людьми, для коих музыка вовсе недоступна, т. е. с глухонемыми, свидетельствуют, что глухонемые, даже получившие образование, а тем более предоставленные сами себе, отличаются от других людей особенным отсутствием благородных побуждений, нечувствительности, силою чувственных требований, эгоизмом и прочими тому подобными противу-общественными недостатками. Наоборот, занимавшиеся пенитенциарною системою * заметили, что первый признак нравственного сознания и исправления в преступнике оказывается в появляющемся у него расположении к музыке.—Факты в высшей степени замечательные; их сближение со многими другими, о коих не место здесь распространяться, приводит к положительному, можно сказать, физиологическому убеждению, что организм *минус* эстетическое и именно музыкальное ощущение есть организм не полный, даже болезненный, подобный, например, организму с одним легким; следственно необходимо развивать, питать в себе музыкальный элемент, следственно велики те деятели, которые одни могут доставлять нужную для него пищу, следственно художественное произведение, сценическое исполнение связаны с жизненными вопросами общества гораздо теснее, нежели как обыкновенно думают люди, для которых искусство вообще, а музыка в особенности, есть не иное что, как потеха на праздное время.

Явления великих художников важны и для теории искусства в тесном смысле. Несмотря на все об ней писанное со времен Платона и Аристотеля, абсолютная теория для искусства, как и для многих других вещей в сем мире, еще не существует. В наше время мы дошли до убеждения, что никакая теория с потолка не падает, а вырабатывается из ряда реальных явлений; так образовались теории естественных наук, где уже ныне встречаются законы непреложные, охраненные от исключений, которые когда-то считались необходимою принадлежностью всякого правила, а которыми в самом деле обличается лишь неполнота, шаткость и односторонность теории; но в естественных науках еще легко, сравнительно, даются те опыты и наблюдения, на сопряжении которых утверждаются общие безусловные выводы; материалы под рукою, воспользоваться ими дело доброй воли.

Не то в мире искусства: здесь для наблюдений представляются большею частию лишь отрицательные факты, по кото-

рым мы можем — и то условно — определить, что не должно иметь места в искусстве; но отрицательными фактами не может довольствоваться сознательное разумение. Долгая работа в сем отношении предстоит одной физиологии, впрочем, без успехов которой отрицательные факты останутся всегда бесплодными для истинной теории искусства. Положительные факты, которыми бы могла воспользоваться теория, и редки и подчинены слиянию самых многочисленных условий; ибо в состав такого факта входят и творческое произведение, и художественное исполнение, и, наконец, эстетическая восприимчивость публики. Каждое из этих условий редко само по себе; и в слиянии — еще реже.

Художественное создание без художнического исполнения —картина, на которую мы смотрим в сумерки; художническое исполнение не художественного произведения—масса света, направленная на лубочную картинку; исполнение — без восприимчивости публики—картина перед слепым.

Мы должны дорожить слиянием упомянутых нами факторов и бережно вносить их историю в летописи искусства, дабы оставить нашим потомкам то, чего не оставили нам наши предки, т. е. материалы для образования действительной науки искусства, которая тогда будет иметь более точное название: физиологической эстетики *.

Говоря об эстетической восприимчивости слушателей, мы не можем не указать на одно отрадное явление: художественное чувство все более и более развивается в нашей публике.

Я помню время, когда публика рукоплескала лишь руладам и другим подобным сальтомorталям; когда во время увертюры Моцарта или Бетховена слушатели расхаживали между креслами и во всеуслышание толковали о своих житейских делах, полагая, вероятно, что увертюры пишутся не для того, чтобы их слушать. Теперь уже не то: с первым ударом смычка все сели на места, и чудная увертюра [из] Дон Жуана не только была выслушана при общей тишине в зале, но даже ей аплодировали (говорят, что недавно увертюра из Фрейшюца даже была повторена по требованию публики; едва ли не в первый раз появляется у нас требование такого рода).

Вообще одобрение публики выражалось очень кстати; простое выразительное пение, строгий стиль, глубокое понимание сценического момента, словом, все, чем отличается г-жа Лагруа, было принимаемо с разумным, глубоким сочувствием. Правда, были попытки отдельных рукоплесканий в честь некоторых запинок (разумеется, не г-жи Лагруа), которые никогда не приходили в голову Моцарту, но к чести большинства нашей публики, такого рода рукоплескания не поддерживались.

Я веду эту назидательную речь к тому, чтобы убедить некоторых артистов не быть слишком щедрыми к публике, начинающей быть сознательно скупою на рукоплескания. Эти господа в порыве своего великодушия считают долгом иногда прибавлять кое-что к музыке Моцарта, как то: разные каденцы, задержания и проч[ие] тому подобные сласти, конечно, эти прибавки обыкновенно бывают настоящего вердиевского чекана и посреди мелодий Моцарта напоминают о тех прекрасных романсах и каватинах, которые поются в наших гостиных, с так называемым чувством; но зачем же быть так расточительным на всю эту прелесть; еще дивятся тому господину, который находил нужным приодеть Эрмитажную Венеру посредством кринолины! Г-жа Лагруа не увлеклась такою щедростью; в ее дивном пении слышался один Моцарт, как он есть, и каким он должен быть для истинного художника, т. е. без всяких прибавок и невежественных украшений.

РУССКИЙ ПЕВЕЦ МИХАИЛ САРИОТТИ*

Мы часто жалуемся на недостаток у нас талантов, особенно по певческой части. Между тем таланты у нас есть; только трудно им прокладывать себе дорогу; трудно им найти средства не только образовать себя как следует, но даже и прожить до той поры, когда их голос и дарования вполне разовьются. В самом Петербурге едва ли найдутся два настоящих учителя пения; все остальные, хотя и иностранцы и итальянцы, вполне невежественны, плохие музыканты, заучившие несколько условных фраз, несколько условных приемов пения, но никогда и не думавших о том, что образование голоса есть целая наука и притом наука весьма многосложная и трудная, ибо ее общие основания могут быть неодинаково применимы к различным способностям и к физиологическому характеру каждого отдельного голоса. Оттого как часто у нас молодые люди, одаренные от природы прекрасными, полными, звучными голосами (особливо басы и альты), после нескольких годов нелепого учения достигают до удовольствия петь словно старые итальянки, спавшие с голоса; более счастливые сохраняют голос, но зато не переходят за рубеж варламовских романсов и выпевают их с так называемым чувством на итальянско-нижегородский лад. Значение музыки как искусства и как науки едва стало входить в наше сознание. До сих пор мы признаем за искусства лишь живопись, ваяние и архитектуру, и то кажется потому, что для них существует Академия; музыка же, это прирожденное русское искусство, связанное неразрывно со всеми явлениями нашего народного быта,— для многих и многих есть не более как забавное препровождение вре-

мени,— почти то же, что объезжать рысаков.— Пора нам вразумиться.

Слушание итальянских певцов не только не содействует у нас художественно-музыкальному образованию, но еще и портит то, что дано нам благою природою; за немногими исключениями, эти господа, несмотря на их поддельную знаменитость, просто петь не умеют, а только наловчились выкрикивать; к сожалению, чем больше они выкидывают штук своим голосом, тем больше публика им аплодирует, не обращая внимания, что эти господа повторяют вечное то же и вечно тем же способом, и что как скоро они выйдут из скудного, монотонного репертуара новейших итальянских произведений, так— уже решительно ни на что не годятся. А наши таланты-самородки, обольщаясь незаслуженными успехами бездарных певцов, — думают, что так и следует быть и искажают свое природное музыкальное чувство нелепым подражанием нелепым оригиналам. Пора нам вразумиться.

Появись у нас талант, да мы с ним и справиться не умеем; мы не в состоянии отличить, что в нем происходит от недостатка развития, что от неспособности; или замучим его равнодушием и неблагодарностию, или споим с круга; большею частию ему жить нечем, учиться негде; некоторые из наших талантов, понимая такую обстановку дела, — отправляются учиться за границу, — и там большею частию и остаются, пропадая для России безвозвратно. На беду хорошие учители теперь редки везде; и в Италии их мало — наперечет; немногие из них сохранили предания старой итальянской школы, когда люди пели, а не вопили с прикрикиваньем, как наши заезжие знаменитости. Однакоже такие люди еще в Италии найдутся; таков известный профессор пения Репетто *; пожелаем, чтоб наш даровитый певец Михаил Сариотти мог продолжать у него развитие своего таланта, и дадим ему к тому средства[...]

КОНЦЕРТ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

в пользу учреждаемого обществом музыкального училища, 25-го февраля, в воскресенье, в 1½ часа пополудни, в зале Дворянского собрания

Этот концерт имеет особое значение. В настоящее время весьма много говорят о народной почве, о необходимости развития народно-духовных сил, вообще о народном быте. Припомним, что между всеми многоразличными элементами, из которых слагается то, что называют русским *народным* бытом, самый постоянный, самый характеристический есть — музыка. Из всех искусств музыка наиболее прирождена русскому чело-

веку. Русский человек, независимо от его дивных народных мелодий, есть природный гармонист. В пении наших простолюдинов, никогда не учившихся музыке, господствуют гармонические сопряжения, большею частию правильные, чего не замечается у других племен и чему не могут надивиться иностранцы *. Здесь не место было бы распространяться о важности этого элемента, не только в эстетическом, но и нравственно-общественном отношении; дело в том, что на развитие его у нас до сих пор не было обращено никакого внимания; этого мало: звание музыканта не давало у нас никаких гражданских прав. Настоящему времени предоставлено было пополнить и этот странный пробел в нашем общественном устройстве. На основании статьи 19-й высочайше утвержденного 17-го октября 1861 года *устава музыкального училища при Русском музыкальном обществе* *, «ученики, кончившие с полным успехом курс, установленный для училища, и выдержавшие определенный экзамен, удостоиваются звания *свободного художника*».

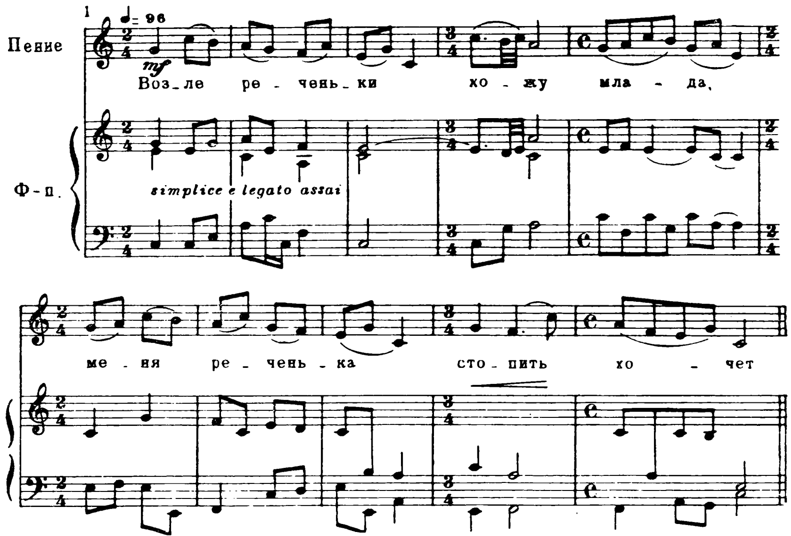
Если училище осуществит все определенное в благодетельном и разумном его уставе, то оно будет первою серьезною на Руси общемузыкальною школою, значительно подвинет развитие у нас музыкального элемента и много поможет распространению здравых понятий о музыке, как искусстве и как науке.

Но для учреждения училища нужны денежные средства; эти средства могут образоваться лишь дружным содействием просвещенной публики. Объявленный Русским музыкальным обществом концерт * есть открытый для всех способ к такому содействию.

Мы полагаем, что, без всякого многоречия, одной *мысли* о цели учреждаемого училища достаточно для возбуждения горячего к нему участия во всяком, кто понимает важность значения музыкального искусства в общественном организме и кому дорого преуспеяние России во всех отраслях человеческой деятельности.

Заговорив о музыке, мы не можем не довести до сведения любителей, что в Петербург возвратилась, на время, наша знаменитая фортепианистка Ингеборг Штарк, ныне г-жа Бронзарт, которая родилась и образовалась в России, выросла на наших глазах, и теперь принадлежит к числу первых музыкальных художниц в Европе. Говорят, что она даст свой первый музыкальный вечер в доме князя Юсупова (на Мойке, у Поцелуева моста), во вторник, 27-го февраля, в 8 часов вечера. В настоящую минуту мы не можем сообщить читателям подробностей программы этого музыкального вечера, который будет весьма интересен во всех отношениях. Дальнейшие сведения о нем можно получить в музыкальном магазине Иогансона, что на Невском проспекте, против Гостиного двора.

СТАРИННАЯ ПЕСНЯ

Возле реченьки хожу млада,
Меня реченька стопить хочет;
Возле о̀гньчика стою млада,
Меня о̀гньчик спалить хочет;
Возле милого сижу млада,
Меня милый друг журит, бранит;
Он-то журит, бранит,
В монастырь итти велит:
Постригись, моя немилая,
Посхимися, постылая;
На постри́женье выдам сто рублей,
На посхименье тебе тысячу;
Я поставлю нову келейку,
В зеленòм саду под яблоней,
Прорублю я три окошечка:
Первое ко божьѐй церкви,
Другоѐ-то во зеленый сад,
Третье-то во чистò поле;
В божьей церкви ты намолишься,
В зеленòм саду нагуляешься,
Во чистò поле насмотришься.
Случилось ехать князьям-боярам,
Они спрашивают: что за келейка?
Что за келейка, что за новенька?
Что в ней за монашенька, за молòденька?
Еще кем она пострижена?
Отвечала им монахиня:
Я пострижена самим царем,
Я посхимлена Петром первыйм
Через его змею лютую...

Эта песня (слова и напев) записана В. И. Далем * и мною в половине 1862 г., с голоса одной почтенной восьмидесятилетней дамы, которая научилась ей в детстве от своей няни, следственно около 1790 годов. Голос певицы был слаб, но весьма верен, — так что напев ее мог быть весьма легко записан; неоднократное повторение и проверка убедили нас, что он записан точно так, как его пела Марья Ивановна (имя певицы) *. Ни напев, ни слова этой песни доныне не были известны в печати. Слова ее интересны по своему отношению к известному историческому происшествию — постриженью Евдокии, первой жены Петра первого; напев — в высшей степени оригинален и своебытен, и может служить образцом напева *настоящих* наших старинных песен. Эти исконные напевы с каждым днем более и более теряются, ибо их или никто не записывает, или записывают люди, считающие для себя долгом поправлять их, якобы варварские, т. е. переделывать на западный и, к сожалению, всего чаще на итальянский лад (столь противный характеру чисто русской мелодии), как то делалось от времен Прача * до Варламова *, который всех более исказил наши народные напевы. Так было некогда и в литературе, когда издатели народных произведений считали долгом поправлять «подлые» слова русских песен и их, как говорилось тогда, облагороживать; это странное и нелепое направление прекратилось в литературе, и кажется, безвозвратно; пожелаем, чтобы оно прекратилось и в нашей музыке. Народный напев есть такая же святыня, как и народное слово, и имеет такое же полное право на историческую точность. Что бы сказали ныне читатели, если бы, вместо первых двух стихов нашей песни, им предложили следующие:

Дева ходит возле речки,
Река деве той грозит и проч. в том же роде.

Точно в таких же исправлениях, как в словах, так и в ритме, грешны почти все издатели доныне появившихся так называемых русских песен. Мы слышали, что наш даровитый музыкант М. А. Балакирев собрал в своих путешествиях значительное число вовсе не известных доныне русских мелодий *, и убеждены, что он, при своем глубоком музыкальном чувстве, не впадет в странное заблуждение Шпревичей *, Прачей, Кашиных * и Варламовых. Нельзя не пожелать также, чтобы публика встретила собрание настоящих русских напевов с полным сочувствием.

Предлагаемый напев записан с величайшею точностию; сохранена разнотактность, столь часто встречающаяся в наших старинных напевах; фортепианное сопровождение мы постарались составить сколь возможно проще (sine quarta consonante) *,—что довольно подходит к того рода гармонии, который слышится в наших народных хоровых исполнениях; мы

нигде не осмелились ввести *септаккорда,* который еще и не был изобретен в ту эпоху, когда творились наши старинные мелодии, и от которого вконец искажается характер всякого русского пения, как мирского, так и церковного, что заметил еще незабвенный наш Мих[аил] Ив[анович] Глинка, — хотя, под влиянием общего убеждения и нынешнего вкуса, и он, как бы против воли, вводил изредка септаккорд в сопровождение к русским мелодиям *. Впоследствии, в особом, специальном сочинении, мы будем иметь случай обратиться к этому любопытному факту в истории нашей музыки.

По всей вероятности, начало предлагаемой нами песни гораздо древнее времен Петра; здесь, как часто случается, к старинному началу приделано в словах новое окончание, но музыкальный напев остался тот же, — и тем он интереснее. Вообще собиратели напевов, подобно собирателям слов, должны обращать особенное внимание на *варианты* одного и того же напева.

1863 г.

ВАГНЕР В МОСКВЕ

Приезд к нам знаменитого творца опер: *Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан и Изольда* * и проч. (опер, о которых мы не можем сказать даже, что мы их знаем по *слуху,* а разве по *виду,* по зрению) * — этот приезд, без преувеличения, можно назвать важным событием в нашем музыкальном мире. С этим, вероятно, согласятся все те, для которых музыка не потешное препровождение праздного времени, но искусство, имеющее важное, не только эстетическое, субъективное, но и общественное значение; не согласятся же, может быть, те, которые при имени Вагнера произносят нелепое слово: «Zukunft-musik» *. Это слово было схвачено французскими журналистами, а мы его взяли напрокат, едва ли не из четвертых рук. Все дело в том, что Вагнер, поэт, музыкант, а с тем вместе литератор-философ, написал когда-то книгу об *«искусстве в будущем»,* книгу, полную философских наведений, но отнюдь не учебник для какой-то произвольно выдуманной музыки.

«Я искал, — говорит Вагнер, — каким путем произошло распадение древнего греческого искусства. Меня поразило разделение разных его отраслей, некогда соединенных в драме; постепенно сопрягаемые, направленные к одной цели, искусства разъясняли народам высокие, сокровенные цели человечества; затем органические стихии искусства распались, и с тех пор оно из вдохновителя общественной жизни обратилось в приятное препровождение времени того или другого любителя; толпа сбегалась на бой гладиаторов или на звериную травлю [1], потеху для большинства публики, а люди с более

[1] Постараемся скрыть от Вагнера, что у нас, в Москве, до сих пор благополучно существует звериная травля и, в деле народного образования, играет роль народного театра, народных концертов и проч. т. п.

утонченным вкусом уединенно предавались литературным занятиям или живописи. Мне показалось, что искусства разъединенные, развивающиеся отдельно, не могли, несмотря на все усилия величайших гениев, заменить ту силу впечатления, которая принадлежала им *соединенным*. Изучая Лессинга, я пришел к убеждению, что каждое искусство стремится к бесконечному развитию своей области, что такое стремление приводит нас наконец к пределу искусства, которого оно перейти не может под страхом сделаться непонятным, странным и нелепым; от этого убеждения я перешел к другому, а именно, что всякое искусство, достигшее своих пределов, должно подать руку другому — сродному; под влиянием этой идеи, я с глубоким участием изучал стремление этого рода в каждом отдельном искусстве, и мне казалось, что самый разительный пример такого стремления представляется в наше время отношением поэзии к музыке, при огромном развитии этой последней. Я старался, таким образом, вообразить себе искусство, которое некогда должно соединить в себе все свои различные отрасли и направить их к общей им, единой цели. Место, занимаемое театром в нашей общественной жизни, все невыгоды и недостатки этого положения не позволяли мне и помышлять о том, *чтобы когда-либо в наше время мой идеал мог достигнуть своего осуществления;* мысли мои по этому предмету я изложил в особом сочинении. Оно-то и подало повод к образованию фантома, называющемуся *музыкой будущности*, который разгуливает по журнальным статейкам».

Мы привели, как могли, слова Вагнера значительно сократив их; любопытные могут обратиться к книге, напечатанной Вагнером в Париже, в 1861 году, под названием: «Quatres Poèmes d'Opéras», где незнающие немецкого языка найдут перевод его опер и разные другие интересные подробности, а всего важнее, это взгляд на музыку этого замечательного писателя-музыканта.

Можно не соглашаться с Вагнером, но нельзя отрицать в нем глубины и своебытности мыслей, как нельзя не видеть в нем первого музыканта нашего времени. Мы не можем отказать себе в удовольствии поместить еще одну заметку Вагнера, которая как раз приходится к тем суждениям о музыке, которые нередко приходится слышать в наших гостиных. Слова Вагнера мы опять приведем в сокращении, отсылая читателя к названной нами книге.

«Со времени зарождения изящных искусств в христианском народонаселении Европы, — говорит Вагнер, — два из них получили совершенно новое развитие и достигли степени совершенства, не известной древнему миру; эти два искусства: живопись и музыка, и последнее из них даже более первого. Гармония была не знакома древним: ее полифоническое развитие принадлежит единственно новейшим столетиям.

У греков музыка была соединена с пляской. Ритмом пляски определялся ритм музыки и ритм стихов, так что греческая музыка (под этим словом разумелась и поэзия) может быть названа выражением пляски посредством звуков и слов. Этот плясовой ритм был усвоен языческим богослужением. Христианство, напротив, удалило его из своей музыки и ввело полифоническую гармонию, основанную на созвучии четырех голосов. Песнопения древней церкви и показывают нам, до какой глубины может быть доведено это сопряжение созвучий. Разные голоса, движущиеся единственно для произнесения основного аккорда с его мелодическою нотой, получили, впоследствии дальнейшее развитие посредством технического приема, называемого контрапунктом, и каждый голос, подчиненный основной мелодии (canto fermo), приобрел способность двигаться независимо; именно от этого музыкального сопряжения и зависит то глубокое впечатление, которое производится сим родом музыки».

Приведенное нами замечание Вагнера весьма интересно в отношении к его собственным музыкальным произведениям. Почти постоянно его оригинальная, глубокая мелодия выникает из океана других голосов и явственно слышится посреди роскошной, мастерской инструментовки. В настоящую минуту никто не может похвалиться таким богатством мелодий, как Вагнер. С этим не согласятся лишь привыкшие к *вердятине,* для которых только то называется мелодией, что похоже на балаганную польку, или на пошлую чувствительность Варламовских романсов.

«Падение искусства в Италии, — продолжает Вагнер, — и развитие итальянцами оперного пения суть два родственные явления, которых нельзя назвать иначе как возвращением к язычеству. С упадком латинской церкви, в Италии развилась наклонность к мирскому употреблению музыки, и для того прибегли к самому легкому способу: приложили плясовой ритм к пению. Между новейшим стихом, образовавшимся согласно с христианскою мелодией, и плясовою музыкой существует явная несообразность; их соединение произведено насильно, оттого между стихом и мелодией существует полный индифферентизм, и мелодия подчинилась совершенно прихотям виртуозов. Эта мелодия не сумела воспользоваться важным даром христианской музыки: полифоническою гармониею. Мелодия итальянских опер довольствуется такою пошлою гармониею, что ее без всякого неудобства можно совсем отбросить, а сама мелодия так бедна как в существе, так и в постройке своих периодов, что образованный музыкант нашего времени не может без грустного изумления видеть эту жалкую, почти младенческую форму искусства, которой узкие пределы могут принудить лучший талант к безусловной неподвижности».

Мы почитаем эти немногие строки достойными особого

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ
Акварель Пецольда

РИХАРД ВАГНЕР

внимания любителей музыки. Лишь с этой точки зрения они могут оценить смелый шаг, сделанный гениальным композитором в драматической музыке.

Мы услышим произведения Вагнера в весьма несовершенном виде, — в концертном исполнении, когда эти произведения задуманы для сцены в самой роскошной ее обстановке! Что делать! Поблагодарим Аполлона пока и за это, в ожидании тех дней, когда на театральных афишах мы увидим названия опер Вагнера, а кстати... и русских опер. Говорят, что Вагнер удивительный дирижер и умеет придавать оркестру особое одушевление.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ВАГНЕРА

в Москве, 13 марта

Как в журнальной статье высказать то глубокое впечатление, которое произведено этим концертом! Ведь этот концерт *для нас — эпоха!* здесь все было ново: и глубоко задуманная музыка, как мелодия, и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижовка. Таких вещей не разбирают по косточкам. В других искусствах новые шаги невозможны: какой шаг могут сделать живопись, ваяние, архитектура? Эти искусства достигли своего предела, и могут, в том или в другом виде, лишь повторять сделанное. Драматическая музыка — искусство *новое,* ему нет и трехсот лет; оно еще движется; для него есть еще будущность, и Монтеверди, Себастиян Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер суть *эпохи* этого передового движения; последняя из них — *Вагнер* — совершается у нас воочью.

Недавно мы видели афишку любопытного концерта; здесь красовались какая-то «Луиза Миллер» г. Верди, какой-то финал из какого-то «Эрнани» также г. Верди, какой-то вальс: «Il Bacio» какого-то г. Ардити, какой-то «Хуторок» *, должно быть, на слова: «сурово не белье, свое рукоделье», — все, вероятно, вещи, известные в кружках, где все это, с бессознательным простодушием, принимается серьезно за музыку; капитальной пьесой было трио из «Ломбарди» опять неизбежного г. Верди. Словом, этот концерт был замечателен тем, что в нем было настолько художества, насколько его находится в табакерках с музыкою; стало быть, есть кружки, в которые не проникло еще то простое понятие, что все эти Bacio, Хуторки, Эрнани и Ломбарди то же в отношении к музыке, что журнальные картинки мод или разукрашенные вывески в отношении к живописи. Вообразите себе художественную выставку, составленную из картинок, представляющих разные чепчики и кринолины — в музыке ей будет отвечать ряд плясовых штучек г. Верди, называемых будто бы операми. Не пройдет двух лет, и такие кринолины-концерты сделаются невозможными,

между ними и Вагнеровским концертом пролегло столетие. Кто теперь решится пригласить публику послушать сонату Плейеля, или бравурную пьесу Дуссека? * — а ведь и Плейель и Дуссек в свое время были на сто саженей выше гг. Верди, Ардити и — как они все называются? — Нет сомнения, что в возрожденной Италии музыка также возродится, выйдет из своего жалкого, ребяческого состояния и отряхнет все эти звонки и бирюльки, которыми она теперь обвешана, — но у нас еще есть люди, которые не шутя вас спрашивают: вам кто больше нравится: Верди или Вагнер, Риголетто или Тангейзер?

Что за прелесть интродукция к «Лоэнгрину»! Как, почти незаметно, на каком-то неопределенном, туманном фоне, является эта дивная мелодия, которая все растет, растет и наконец становится преобладающею — над всеми волнующимися голосами оркестра. — А блистательный хор из «Тангейзера»? Какое искусство в сочетании голосов с оркестром, — они слышатся постоянно, несмотря на всю силу инструментовки. Заметим для неслыхавших самой оперы, что этот великолепный мелодический хор находится в сцене, второстепенной по своему содержанию; здесь просто вход гостей к ландграфу пред начатием музыкального состязания между миннезингерами.— Г. Финокки * пропел свой прекрасный нумер, как только может пропеть итальянский певец *настоящую* музыку; до̀лжно быть ему признательным за его усилия. Не легко ему было перейти от пошлого выкрикивания, требующегося для точного исполнения так называемой музыки г. Верди, к пению такой музыки, где каждая нота имеет смысл и требует своеобразного выражения.

Увертюру из «Тангейзера» мы, сказать правду, слышали словно в первый раз, — так изменилась она под рукою гениального композитора, так развились в ней оттенки, не замечаемые при обыкновенном исполнении. — Как жаль, что для большей части слушателей, не слыхавших самой оперы, эта увертюра не имеет полного значения; в ней слиты главные черты оперы, гимн набожных пилигримов прерывается неистовыми, сладострастными восклицаниями таинственного жилища *демонской,* по средневековым понятиям, Венеры, эти два момента в опере связываются *человеческим* волнением самого Тангейзера, в котором борются эти два влияния, на чем и основан драматизм этого глубоко задуманного и прочувствованного творения.

Мы не можем быть довольно благодарны театральной дирекции, которая облегчила приезд Вагнера в Москву, доставила ему и соответствующий требованиям его музыки оркестр и хоры, которые, мимоходом сказать, исполнили свое дело весьма удовлетворительно; им тем более чести, что музыка была для них новая и на репетиции времени оставалось немного.

Театр был полон донельзя, энтузиазм публики небывалый; сам оркестр, увлеченный порывом восторга и удивления к гениальному художнику, принимал не раз участие в общих рукоплесканиях.

Все это показывает, что мы вступаем в новый художественный период, и наши музыкальные требования возвысились. Есть ли надежда, что вместо вереницы Вердиевских полек мы будем наконец слышать настоящие оперы таких людей, как напр[имер], Глюк, Моцарт, Мегюль, Вебер, Бетховен, Вагнер? Эти имена не сходят с афиш в Германии. Хорошая немецкая оперная труппа стоила бы нам дешевле, и, что еще важнее, больше бы содействовала успехам искусства в нашем обществе (что, кажется, и должно быть целию театра), чем все итальянские бирюльки, столь противные своебытному характеру нашей народной музыки, которые только оскорбляют наше прирожденное, глубокое музыкальное чувство и портят наш слух. Новейшая итальянская музыка, болезненное произведение последних, к счастию, миновавшихся, времен несчастной Италии — бессмысленная пляска негра под бичом нелепого плантатора, не под стать народу юному, свежему, который в собственной самобытной музыке хранит многоценные элементы, требующие только разумного и художественного развития, чему явное доказательство — наши дивные народные напевы, непрестанно творимые, а, в высшей сфере, оперы Глинки и Даргомыжского.

Но если уж суждено, что нам нельзя обойтиться без *макарони,* то нельзя ли в контрактах с ними включить непременное условие: разучить хоть по *одной* опере Глюка, Вагнера, и хотя *одну* русскую оперу. Ведь стыд сказать, что русские таланты такой степени, как А. Рубинштейн, Кашперов, принуждены писать оперы для немецких и итальянских театров! Не велика бы услуга была со стороны итальянских певцов в сравнении с теми огромными деньгами, какие мы им, очертя голову, платим. Да и для них было бы куда не бесполезно поучиться на музыке, выходящей из их пошлой колеи, ибо, нельзя греха таить, теперь итальянские певцы, и с своими капельмейстерами, весьма плохие музыканты, только умеют вытягивать свои заученные рулады, и то с фальшем пополам, ибо не получают прочного, основательного, немецкого музыкального образования, словно живописцы, которые принялись бы рисовать, не зная ни анатомии, ни правил перспективы.

Несколько слов о дирижовке Вагнера. Она не останется без влияния на наших капельмейстеров, из коих весьма немногие (как напр[имер], Н. Рубинштейн) уже находятся на истинно художественном пути, чего, к сожалению, нельзя сказать о других. — Вагнер решительно *играет на оркестре;* посредством нескольких условных знаков, он, по произволу, иногда, может быть, по минутному вдохновению, производит все самые тон-

кие оттенки, какие может произвести играющий на одном инструменте, напр[имер], фортепианист. — Оркестр, повинуясь своему музыкальному инстинкту, в каждом музыканте более или менее присущему, невольно следит за разумно-художественным направлением гениального дирижера, и тогда исполнение всегда удается, ибо направление эстетически верно. Некоторые, даже серьезные любители музыки, спрашивали: не прибавлены ли были Вагнером некоторые оттенки в пятой симфонии Бетховена? Если заглянуть в *оркестровую* партитуру этой симфонии, то можно удостовериться, что Вагнер в точности следовал указаниям самого Бетховена, ибо сей последний весьма тщательно обозначал все возможные оттенки в своих симфониях и особенно не поскупился на эти значки в пятой симфонии, — где почти на каждой странице (особенно в так называемом менуэте) * щедро рассыпаны diminuendo, rallentando, a tempo, piano, pianissimo, sempre più piano, sforzando и проч., как равно и оргельпункты * в первом аллегро.

В ту минуту, когда эта статья будет напечатана, читатели уже, вероятно, услышали пьесы, выбранные Вагнером для его второго и—на горе—*последнего* концерта *;—мы их не знаем, ибо, кажется, их еще нет в печати, по крайней мере, в Москве; слышавшие их в Петербурге говорят, что Walküre и Schmiedelieder есть нечто колоссальное.

14 марта 1863 г.

РИХАРД ВАГНЕР И ЕГО МУЗЫКА

Имя Рихарда Вагнера давно уже не чуждо нам, но сочинения его, за исключением двух увертюр, игранных в собраниях здешнего Музыкального общества, известны были, и то далеко не все, только специалистам искусства, составляющим едва заметную группу в населении нашего музыкального мира. Некоторые из наших дилетантов, читающие изредка иностранные газеты, называли Вагнера еретиком, отступником от музыкального православия; другие признавали его гением, реформатором, проповедующим новые музыкальные теории, Колумбом, открывшим в музыке новую Америку; нашлись и такие, которые взводили на бедного маэстро даже уголовные преступления против музыкального кодекса, величали его сумасбродом, придумавшим невозможную утопию, человеком помешанным. Вряд ли, однако, кто-либо из этих поклонников искусства заглядывал, когда-нибудь, хотя в одну партицию Вагнеровских опер и хотя приблизительно знал, в чем именно состоит новое направление этого композитора.

Наконец, мы дождались посещения знаменитого маэстро, и три его концерта несколько познакомили нас с этою замечательною личностию. Мы увидели, что г. Вагнер истинно пре-

восходный дирижер оркестра, что под его управлением оркестр то же, что огромный, многосложный инструмент, орган, на котором он играет, как искусный артист, с полным единством воли, сохраняя самые тонкие оттенки каждой мысли. Но вряд ли многие могут сказать, что в эти три концерта они познакомились и с музыкою г. Вагнера и уяснили себе производимое ею впечатление.

Так как личность Вагнера, сама по себе очень замечательная, должна быть принята в расчет при суждениях о его музыке, то я считаю нужным сообщить о нем некоторые биографические подробности, причем позволю себе отчасти воспользоваться статьями г. Серова, напечатанными в журнале *Искусства* *.

Вильгельм-Рихард Вагнер родился 22-го мая 1813 г. в Лейпциге. Отец Вагнера, мелкий чиновник при лейпцигской полиции, умер еще во время младенчества Рихарда. Мать вскоре по смерти первого мужа вышла за Людвига Гейера, актера, живописца и автора нескольких комедий. Занятия Гейера потребовали переселения всей семьи в Дрезден.

По желанию отчима, Вагнер предназначался в живописцы, так как в детские годы выказывал много расположения к рисованию. Но едва техническое изучение этого искусства стало ему надоедать, как его отчим захворал и умер, и семилетний мальчик предоставлен был собственному развитию без постороннего направления.

Тогда Вагнер еще не учился музыке и не чувствовал к ней особенного расположения. На девятом году поступил он в школу (Dresdener Kreuzschule) * и начал учиться у домашнего учителя на фортепиано, занимаясь с ним же переводами из Корнелия Непота. Музыкальные занятия были для него делом второстепенным, однако, ознакомясь с самыми первоначальными упражнениями, он выучил на память, потихоньку от учителя, увертюру из Фрейшюца.

Учитель узнал об этом и объявил, что из мальчика никогда ничего путного не выйдет.

«И прав был учитель, — говорил Вагнер впоследствии. Я точно никогда не выучился играть на фортепиано!» [1]

В школе Вагнер преимущественно занимался греческим и латинским языками, мифологией и древнею историей. И тогда уже он писал стихи, отличался успехами в литературе и одиннадцати лет написал, по конкурсу, стихи на смерть одного из товарищей, признанные лучшими. Тогда же, решившись сделаться поэтом, он составил планы нескольких трагедий. Еще в третьем классе перевел он двенадцать песен Одиссеи, и очень скоро выучился по-английски с единственною целью

---

[1] Вагнер, впрочем, играет очень порядочно на фортепиано, как все музыкальные авторы.

узнать Шекспира в оригинале и перевел стихами монолог Ромео. С этих пор Шекспир сделался его идеалом и образцом для поэтических стремлений. Он занялся планом большой трагедии, в которой соединялись главные черты сюжетов Гамлета и Лира. Двадцать четыре человека умирали на сцене в продолжение пьесы, так что в последнем действии автору надо было прибегнуть к выходцам из царства теней, а то не достало бы действующих лиц. Трагедия эта занимала его целые два года.

Переехав, между тем, по семейным обстоятельствам, в Лейпциг, он поступил в тамошнюю «Nicolaischule» *. Здесь его поместили в третий класс, тогда как в Дрездене он уже был во втором[1]. Огорченный несправедливостью, он потерял охоту к филологическим и другим учебным занятиям; сделался небрежен к наукам и работал только над своею трагедией. Когда он ее кончал, случай привел его слышать музыку Бетховена к Эгмонту, которая так его воодушевила, что он решился пустить в свет свою трагедию, не иначе как с музыкою в том же роде и задумал написать ее сам. Не зная однако техники музыкального сочинения, он принялся за изучение генерал-баса по книге Ложье (Logier) *. Эта новая страсть к музыкальному сочинительству часто ссорила Вагнера с его семьею, и он вынужден был работать тайком: написал сонату, квартет, арию и несколько увертюр для большого оркестра. Одна из увертюр была исполнена на Лейпцигском театре и — насмешила слушателей *.

Парижская июльская революция, заставшая Вагнера на восемнадцатом году возраста, произвела на него сильное впечатление, но влияния на артистическую его деятельность не имела. Он спокойно продолжал писать сонаты, увертюры и симфонии и уклонился от сочинения оперы на предложенный ему сюжет: *Косцюшко* *.

Вскоре после этого Вагнер поступил в университет, где прилежно занялся философией и эстетикой. Обычный у германских студентов разгул жизни на время отвлек Вагнера от музыкальных трудов, но вскоре он почувствовал необходимость изучить музыкальное искусство как можно серьезнее. По счастливому случаю, он нашел для себя руководителя, в каком именно нуждался, в лице кантора Лейпцигской «Thomasschule», Теодора Вейнлинга *. С ним Вагнер пристально занялся контрапунктом и скоро усвоил себе все трудности этой стороны музыкальных знаний.

В 1833 году Вагнер написал трехактную оперу *Волшебницы* (Die Feen). Это была вторая его попытка в оперном роде; первую оперу, неудавшуюся, и сюжет которой не нравился его сестре, он сжег. В morceaux d'ensemble * оперы *Волшебницы*

---

[1] В Германии старший класс называется первым, младший шестым.

было много удачного; отрывки ее, игранные в концертах в Вюрцбурге, очень понравились публике.

Между тем Вагнер услышал на Лейпцигской сцене знаменитую певицу Шредер-Девриент в опере Беллини: «Монтекки и Капулетти». Вагнер был изумлен, как при столь слабой музыке великая артистка сумела придать такое громадное значение роли и партии Ромео.

«Каждая встреча с этою женщиной в моей жизни, прибавляет сам Вагнер, действовала на меня электрически, долго, даже теперь (писано в 1852 г.), я ее мысленно видел и слышал всякий раз, когда чувствовал стремление к воплощению художественных образов». Она для Вагнера, — как он сам любил повторять, — была главнейшею *учительницею* в музыкальной декламации, этой важнейшей основе драматической музыки.

Слушая эту знаменитую певицу, молодой художник, нисколько не симпатизируя приторному итальянизму, понял, однако, что жизненное направление немецких музыкантов можно заменить другим, более теплым и более искренним направлением.

Вагнеру минуло двадцать один год, он жадно шел навстречу жизни и всем ее радостям.

Произведения Гейне и все направление «Юной Германии» * сообщили мыслям Вагнера свой тревожный пульс. Отвлеченности мистицизма уступили в душе его направлению сенсуальному. Он стал все более и более симпатизировать музыке французской и итальянской и в период этой борьбы набросал план оперы: «Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo» *.

Музыка этой оперы была отражением новейшего стиля французских опер и отчасти (с мелодической стороны) опер итальянских, которые чрез пение Шредер-Девриент сильно подействовали на впечатлительную натуру Вагнера. Примирение этих начал с принципами немецкой оперы совершилось в Вагнере позднее.

Летом 1834 года Вагнер получил место «музик-директора» (помощника капельмейстера) при Магдебургском театре. Практическое применение музыкальных знаний удалось Вагнеру вполне и очень скоро. «Разучивание и дирижировка модных опер, — говорит сам Вагнер, — доставляли мне истинную, детски-наивную радость, когда, по моему мановению, справа и слева капельмейстерского пюпитра возникала вся эта блестящая и веселая жизнь звуков».

Вагнер в это время вел жизнь довольно беспорядочную. Вскоре долги стали одолевать его. Он решился выпутаться из бедствий каким-нибудь смелым шагом, отправился в Берлин и предложил дирекции оперу «Liebesverbot». Его приняли ласково, обещали, но оперы не поставили.

В самом бедственном положении уехал он из Берлина в Кенигсберг, где с большим трудом добился места «музик-директора».

В Кенигсберге Вагнеру суждено было влюбиться и жениться в самых крайних обстоятельствах (в 1836 году).

В беспрестанной борьбе с нуждою Вагнер решился бросить мелкие немецкие театры и попробовать счастья во всемирной столице, в Париже. Он написал план оперы «Die hohe Braut» * по роману Кенига и послал его Скрибу с тем, чтоб он сделал либретто, намереваясь сам писать музыку, но Скриб даже не отвечал ему.

Осенью в 1837 году Вагнер получил место капельмейстера в Риге, нашел там отличные средства для оперных представлений, с любовью принялся за свою должность и писал иногда вставочные нумера для солистов.

Ежедневное разучивание музыки Обера, Адана, Беллини скоро произвело в Вагнере реакцию против «легкого» направления музыки, которому он некоторое время очень симпатизировал и почти подчинялся.

В таком настроении приступил он к сочинению оперы на текст, взятый из Бульверова романа *Риенци* *, который еще в Дрездене произвел на него сильное впечатление. Политический характер события, симпатическая личность «последнего из трибунов»— наконец, лирические моменты в этом событии (как оно рассказано Бульвером), «вестники мира», пасхальный призыв, гимны сражения и победы — все это, вместе взятое, сложилось в Вагнеровом воображении в большую пятиактную оперу. В 1839 году два первые акта *Риенци* были уже готовы.

Уже самый план оперы не позволял помышлять о маленькой провинциальной сцене. Мысль отправиться в Париж снова начала мучить Вагнера. Срок его контракта в Риге кончился, и он, уговорив жену сопутствовать ему, сел на корабль, отходивший в Лондон, намереваясь оттуда перебраться в столицу Франции.

Плавание продолжалось три с половиной недели. Три раза преследовала их сильная буря, и они были отброшены к берегам Норвегии. Переход чрез шхеры произвел на Вагнера сильное впечатление. Ему беспрестанно грезилась старинная легенда о моряке-скитальце (der Fliegende Holländer) *, которую он прочел в рассказе Гейне (Salon). Буря, волны, норвежский берег, возня штурманов и матросов придали этой морской легенде живой образ и яркие краски. Позднее сюжет легенды преобразился в фантазии маэстро в художественное произведение.

В Лондоне Вагнер провел целую неделю для отдыха. Его там ничто не занимало, кроме самого города и парламента. Театров он не посетил вовсе. Потом он с месяц оставался в городке Boulogne sur mer *. Там в первый раз увидел Мейер-

бера, познакомился с ним и показал ему два готовые акта своего *Риенци.* Мейербер, всегда очень *вежливый* со всеми, обещал Вагнеру свое покровительство в Париже.

Почти без денег, с одними великолепными надеждами, прибыл Вагнер в Париж. Мейербера в это время там не было.

Вагнер предложил свою оперу «La novice de Palermo» дирекции театра de la Renaissance. Приступлено было уже к переводу либретто, как вдруг театр этот обанкрутился и труды Вагнера пропали даром.

Тут началось трудное время для Вагнера. При неудачах всех своих стремлений к широкой деятельности в чужом городе, столь чуждом истинной музыкальной деятельности, как Париж, автор нескольких опер, симфоний и увертюр, чтобы не умереть с голоду, вынужден был писать романсы на французские тексты, аранжировать любимые оперные мотивы для рожка с клапанами (cornet à pistons), любимого инструмента парижан, и наконец писать статейки для музыкального журнала. Свободное от этой поденной работы время он посвящал на продолжение оперы *Риенци;* остальные три акта окончены в 1840 году и партитура отправлена в Дрезден.

Вскоре потом принялся он за сюжет Моряка-скитальца; составил сценарий этой оперы и передал этот проект директору большой оперы Пилье (Pillet), с которым познакомился через Мейербера. Сюжет понравился Пилье, и он предложил Вагнеру отступиться от этого проекта, за условную плату в пользу какого-то французского музыканта. Вагнер, конечно, не согласился, и дело затянулось. Зиму 1840—41 г. Вагнер провел в жестокой крайности и должен был отказаться от музыкальных занятий, не имея чем платить за наем фортепиан. Весною Вагнер узнал, что проект его передан уже французскому стиходею Полю Фуше и, предчувствуя, что его помыслом воспользуются без его дозволения, поспешил взять *отступное,* а сам принялся за составление этого же либретто немецкими стихами и стал писать музыку. Он принялся за дело так прилежно, что в семь недель опера, в три акта, была готова.

Целые два месяца не мог он однакоже приняться за увертюру к этой опере, будучи вынужден из-за насущного хлеба посвящать все свое время на дюжинные фортепианные аранжировки из опер Галеви.

«Но я исполнял это уже без внутренней горести, пишет Вагнер. Во мне жила гордая самоуверенность. Я стал больше понимать сам себя и, довольный судьбою, переписывался с родными и друзьями. Мне писали из Дрездена о приготовлениях постановки *Риенци;* из Берлина (после отказа Лейпцигского и Мюнхенского театров) я получил известие, что дирекция оперы готова принять моего *Голландца.* Мысленно я был уже на родине».

В это время попала в руки Вагнера народная немецкая повесть о Тангейзере. Это эйзенахское предание, исполненное поэзии, состоит в связи с более историческим преданием о состязании миннезингеров в Вартбурге (крепость, где четырьмя веками позже содержался в заточении Лютер). Личность Тангейзера слилась в его воображении с личностью побежденного на состязании, хотя правого на самом деле Гейнриха фон-Офтердингена.

Вагнер стал прилежно изучать среднегерманскую народную поэму об этой «войне певцов» и нашел увлекательный предмет для музыкальной драмы в эпическом стихотворении Вольфрама фон-Эшенбаха «Лоэнгрин» (Lohengrin). Средневековые немецкие легенды сделались богатым источником для его творческой силы.

В 1842 году Вагнер (29 лет) оставил наконец Париж, где он пробыл три года в тяжкой борьбе с нищетой, и отправился в Дрезден, куда его приглашали, чтоб управлять приготовлениями к постановке на сцену *Риенци.*

Перед началом репетиций Вагнер уехал в окрестности Дрездена, в саксонскую Швейцарию, где написал полный сценарий *Тангейзера.*

Осенью в 1842 году опера *Риенци* была исполнена на дрезденской сцене с блистательным успехом. Партию сопрано исполнила Шредер-Девриент, партию тенора знаменитый Тихачек *: оба были тогда в полном цвете сил.

За несколько дней, едва известный в тесном музыкальном кругу Дрездена, Вагнер вдруг сделался знаменитостью, был окружен вниманием, угождениями. Вместе со славою явилась выгодная перемена в его практической жизни: он получил место второго капельмейстера в придворной капелле саксонского короля (первым капельмейстером был тогда Рейсигер *, известный своими музыкальными сочинениями).

Вслед за *Риенци*, дрезденская театральная дирекция поставила *Моряка-скитальца* (в январе 1843 года). Эта опера имела также успех, но менее блистательный, чем *Риенци.*

Несмотря на успех *Риенци* в Дрездене, Вагнер видел, что ему нельзя ожидать распространения его музыки по Германии, и что оперы его не принесут ему материальных выгод. Главнейшие театральные дирекции возвращали ему посланные им партитуры, даже не распечатав пакета. Он перестал рассчитывать на сочувствие масс и стал углубляться в организм музыкальной драмы, независимо от внешних условий и без всякого расчета на успех.

Окончив в страстном вдохновении колоссальную партитуру *Тангейзера,* Вагнер отправился отдохнуть на воды в Богемию, но и там творческая деятельность его не затихла, и он задумал комическую оперу «Die Meistersänger in Nürnberg» *, но вскоре веселое расположение оставило Вагнера,—оно было несоглас-

но с серьезным строем его души, и он весь погрузился в созерцание мистического мифа о Лоэнгрине.

С готовым планом оперы *Лоэнгрин* Вагнер возвратился в Дрезден ставить на сцену *Тангейзера*. Постановка сделана с большими пожертвованиями со стороны дирекции: надежды были большие. Только сам Вагнер не много надеялся; после слабого успеха *Моряка-скитальца*, он знал, чего ждет от него публика. *Тангейзер* мог только обмануть эти ожидания, и действительно — обманул их!

После первого представления все разошлись по домам, как в чаду: никто ничего не понял.

Серьезность задачи в этой опере и новизна форм сделали ее на первый раз недоступною для публики.

Несколько последующих представлений *Тангейзера*, при отличном исполнении, сделали оперу доступнее публике, она свыклась с тем, что с первого раза показалось ей диким, но все это было далеко не успех. Берлинская дирекция заметила Вагнеру, что *Тангейзер* не годится для сцены, как сочинение слишком эпическое, а один из музыкальных начальников, на желание Вагнера посвятить музыку прусскому королю, ответил, что предварительно нужно аранжировать несколько нумеров оперы в виде маршей, чтобы король слышал их на парадах.

Перестав рассчитывать на успех и на материальные выгоды, Вагнер пристально работал над текстом и партитурою *Лоэнгрина*, в совершенном уединении. Скоро однако безденежье побудило его хлопотать о постановке *Риенци* в Берлине.

Успех *Риенци* в Берлине был слаб; выгоды автору не было вовсе, *Тангейзер* не мог добиться чести представления.

Все это убеждало Вагнера, что современное положение искусства и отношения его к обществу *должны* подвергнуться *коренному преобразованию*.

В таких мыслях застал Вагнера 1848 год.

Когда вспыхнули в Германии мятежи, Вагнер, убежденный, что отношения искусства к нашей общественной жизни сложились так вследствие политических и социальных условий, счел это движение за начало именно того громадного переворота, о котором он мечтал. В начале 1849 г., будучи лично замешан в дрезденское возмущение, он был принужден бежать из своего отечества. В Веймаре, в лице Франца Листа, нашел он искреннего друга и ревностного защитника. В замечательной брошюре своей: «Mitteilung an meine Freunde» * Вагнер подробно говорит о своих отношениях к этому артисту, имевших роковое влияние на судьбу его.

При помощи Листа Вагнеру удалось переселиться в Париж. Между тем Лист деятельно занимался постановкою *Тангейзера* на Веймарской сцене (небольшой, но очень удов-

летворительной со стороны вокальных и оркестровых средств). Благодаря стараниям Листа, *Тангейзер* был дан в Веймаре 16-го февраля 1849 года, и успех этой оперы обратил на нее внимание всей вообще немецкой публики. Мало-помалу, после сильного противодействия со стороны критики и публики, эта опера водворилась в постоянном репертуаре главных германских сцен. Но на оперном горизонте всходила уже заря другого Вагнерова создания, во многом высшего оперы *Тангейзер*. Лист, по письму Вагнера из Парижа, приступил к постановке в Веймаре же оперы *Лоэнгрин*.

Лист много помог Вагнеру и словом и делом: постановкой его опер и тем, что подготовил успех *Лоэнгрина,* разъяснив понятия, для публики еще новые, и установив настоящую точку зрения на произведения Вагнера в мастерски написанной брошюре: *«Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner»* *. Первое представление *Лоэнгрина* дано в Веймаре в день юбилея Гердера и открытия ему памятника 28-го августа 1850 года. Успех был замечательный, но так как эта опера была еще менее доступна публике, чем *Тангейзер,* то прошло еще восемь-девять лет, пока главные германские сцены (Берлин, Вена, Дрезден) принялись за ее постановку.

Между тем печатные толки о Вагнере разрослись в целую библиотеку брошюр, в целую литературу Вагнеровского вопроса (Literatur der Wagnerfrage). Поводом к такому наплыву музыкально-эстетических рассуждений и разглагольствий всякого рода, кроме опер Вагнера, т. е. их *музыки* и их *текстов* (всегда самим Вагнером написанных), послужили еще собственные Вагнеровы эстетические трактаты, которые он стал издавать с 1850 года *.

Еще в Дрездене Вагнер стал обдумывать сюжет из Нибелунгов, из самых отдаленных германских преданий, в тесной связи с мифическими божествами: Вотаном, Фрейей, Валкириями и т. д. Теперь из цикла Нибелунгов (der Nibelungenring) уже образовался целый ряд больших опер, трилогия из трех трехактных музыкальных драм (Валкирия, Юный Зигфрид, смерть Зигфрида) с прологом (Vorabend), Золото реки Рейна (Rheingold), также из трех актов. Оперы эти предназначены к исполнению, одна за другой, кряду четыре вечера, на больших народно-германских празднествах.

Текст всего громадно задуманного цикла давно окончен и напечатан, но не для продажи (als Manuscript).

До 1860 года Вагнер был лишен удовольствия слышать все свои произведения в исполнении. *Лоэнгрин* существует уже 11 лет, дается теперь в Германии с огромным успехом, но сам автор только летом 1860 года в первый раз слышал *Лоэнгрина* в Висбадене; в это лето окончилось изгнание Вагнера; только в 1860 году получил он официальное извещение, что саксонский король разрешил ему свободное пребывание во

всех германских владениях, кроме собственно саксонского королевства *.

Вагнер вводит преобразование не в музыку вообще, а только в оперу, в которой он заметил недостаточность драматико-музыкальных форм. В сочинении своем *Oper und Drama* * он говорит, что коренное заблуждение в наших операх состояло в том, что в них *средства* выражения *(музыка)* приняты за главную *цель,* а *цель* выражения *(драма)* принята за средство. Он указывает на необходимость слияния драмы с музыкою в целом помысле драматического произведения и во всех его частностях. В брошюре своей Das Kunstwerk der Zukunft он даже мечтает о слиянии всех изящных искусств в одном общем художественном произведении, в котором музыка, мимика и поэзия имели бы совершенно равное участие, при пособии искусств пластических: зодчества, ваяния и живописи. Он излагает эти мечты со всею пылкостию артистического энтузиазма. Слишком сильный идеализм этих взглядов вызвал сильную оппозицию со стороны врагов Вагнера. Поднялся такой шум, Вагнер был засыпан таким роем насмешек, что многие перестали замечать даже несомненные основные достоинства его композиций. Многие упрекают Вагнера в том, что у него нет мелодии. С этим нельзя согласиться. Гармонические сочетания никогда не произведут приятного впечатления, если в основу их не взята мелодическая тема. Правда, что в его операх нет мелодий в той форме, в которой мы привыкли их слышать, нет *отдельных, замкнутых в себе* музыкальных пьес оперной музыки, нет арий, дуэтов и проч., но зато у него все голоса оркестра поют его прекрасные, оригинальные мелодии, и мелодическая мысль господствует всегда посреди самой роскошной инструментовки *.

Музыку Вагнера нельзя поверять по известным школьным правилам, установленным для фактуры музыкальных сочинений. Непогрешимость против этих правил не определяет еще достоинств сочинения и не характеризует таланта композитора. С учебниками гармонии и генерал-баса в руках можно отыскать ошибки в комбинации музыкальных пропорций, какие-нибудь запрещенные октавы или квинты, непевучие интервалы или другие несообразности с элементарными правилами искусства, но нельзя сделать оценки поэтического содержания какой-нибудь пьесы, нельзя мерить этим масштабом великого помысла, глубины основной идеи, прелести мыслей, правды и красоты музыкальных образов. В Вагнеровой музыке чистота формы и содержания безупречны, мысли глубоки, сгруппированы с строгою последовательностию; преобладающий элемент в ней поэзия. С ранних лет жажда испытать свои силы увела Вагнера в широкий мир фантазии. Проникнутый духом старинных немецких легенд, он черпал

свое вдохновение из народных сказаний, и все созданное им носит на себе отпечаток высокой поэзии, одушевляющей эти, в высшей степени поэтические народные сказания. Поэмы лучших его опер: *Лоэнгрина, Тангейзера, Моряка-Скитальца,* не говоря уже о Нибелунгах, взяты из народных преданий и только облечены им в литературную и музыкальную формы, почти без изменений. Не строгую правильность формы, а величие идеи и силу поэтического вдохновения должно ценить в сочинениях Вагнера.

В оркестровке Вагнер отличается совершенным знанием свойств и особенностей каждого инструмента и вполне обладает тайною музыкальных эффектов. Под его капельмейстерством исполнение его сочинений много выигрывает; он мастерски выражает оттенки фразы и придает тем музыкальной мысли полную определенность и ясность.

Противники Вагнера отрицают всякое достоинство в его Поезде Валькирий (cavalcade aérienne) из Нибелунгов, называют эту пьесу трескотней самой прихотливой оркестровки. Не отстаивая музыкальных достоинств этой пьесы, нельзя однакоже не сознаться, что она представляет великолепную музыкальную картину (un tableau musical). В этой вьюге звуков, без больших усилий воображения, представляется вся суматоха воздушного кортежа духов, как изображается он в немецких народных рассказах. Вы видите пред собою в общем стремлении толпы бесплотных существ, весь хаотический беспорядок их торопливого движения «на белых, как снега Биармии, конях», все насмешливое презрение их к стеснительному обычаю последовательности, установленному бессильною осторожностию смертных. Надобно иметь могучую силу поэтического воображения, чтобы вызвать звуками такое представление, и много знания, много навыка в музыкальной фактуре, чтобы, перепутав звуки, как они перепутаны в cavalcade aérienne, не впасть в какофонию или не сделать чувствительного промаха против обязательных правил искусства.

Вагнер дал в Москве три концерта с усиленным оркестром: 38 скрипок, 10 виолончелей, 8 контрабасов и соответственное число прочих инструментов. Всех музыкантов было до 100 человек. Приятно было видеть, как эти присяжные представители музыкального искусства в Москве отдавали почет таланту, который умел вызвать их любовь и уважение: они встречали и провожали Вагнера после каждой пьесы единодушными, дружными рукоплесканиями, а во втором концерте поднесли ему два лавровые венка и золотую табакерку с одним из московских видов на память пребывания его в Москве. В третьем концерте от находящегося здесь швейцарского хора был поднесен Вагнеру еще венок с ярко пунцовою лентой, украшенною швейцарским гербом. Венок

этот — дань удивления высокому дарованию Вагнера — имел, кроме того, отношение к его прежней жизни: после бегства из Дрездена, Вагнер некоторое время прожил сначала в Париже, но скоро, утомясь там неудачами и огорчениями, он перебрался оттуда на житье в Цюрих (в 1850 году) *, был признан тамошним гражданином и приобрел уважение всей образованной части цюрихского населения. Венок швейцарок выражал приветствие от согражданок: это было, так сказать, заявление национального самолюбия.

Кроме сочинений Вагнера, оркестр исполнил под его руководством две симфонии Бетховена; в первом концерте en *ut mineur,* а во втором *en la majeur* *. Здесь Вагнер явился замечательнейшим, первоклассным дирижером: он не только глубоко вникнул в смысл произведений знаменитого композитора, не только усвоил себе характер основной идеи и точное значение каждой фразы, но и передал их чрезвычайно ясно, с неподражаемым выражением и с такими оттенками, которых до сих пор никто еще не успел уловить.

Из сочинений Вагнера особенное впечатление произвели увертюра и марш из *Тангейзера,* интродукция и пение Эльзы из оперы *Лоэнгрин* и cavalcade aérienne из *Нибелунгов.*

Перед отъездом Вагнера дан был почитателями его таланта большой обед по подписке, на котором присутствовало около 50 человек. Когда дошло до тостов, Н. Г. Рубинштейн предложил выпить за здоровье почтенного гостя и в кратких словах приветствовал его от имени московских артистов.

Вагнер, в ответе своем, выразил свою сердечную признательность за гостеприимство и за выраженное к нему сочувствие. «Как в Петербурге, так и в Москве, сказал он, я был встречен с таким теплым чувством участия, что не нахожу слов, чтобы благодарить вас за этот почет моему слабому таланту. В вашем привете, господа, я вижу отрадное для меня свидетельство, что дорогое всем нам наше святое искусство неизменно, как бы ни злоупотребляли им: будет ли оно призвано только как забава для пресыщенной праздности великих мира сего; будет ли обращено на бесцельную усладу слуха, словом, что ни делали бы, чтобы затмить его небесное происхождение, оно снова появляется в полном величии и в первобытной чистоте своей, как только повеет на него дыханием его небесной отчизны. Я убежден, что всегда и везде оно победоносно выйдет из всякой борьбы».

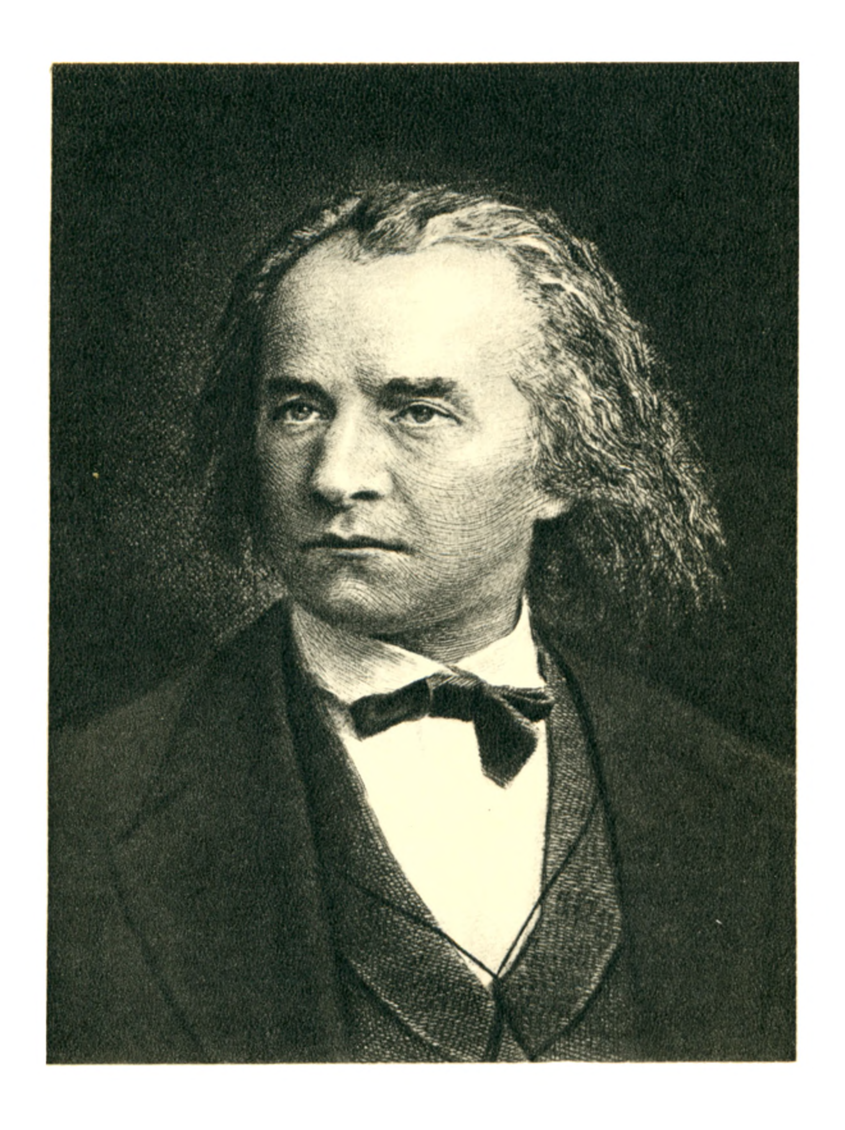
Речь эта была принята громкими рукоплесканиями и приветствиями.

Затем некоторые из собеседников просили князя В. Ф. Одоевского сказать несколько слов от их имени. Помещаем здесь из этой импровизированной речи то, что удержала наша память.

«Область искусства — огромная мастерская, где всякому

есть дело: кто мастер, кто подмастерье, кто рабочие. Усилия всех — к одной цели; но эта цель тогда лишь достижима, когда каждый старается вникнуть в общее дело. В этой мастерской должность простого любителя не освобождает его от ответственности пред искусством, а напротив, налагает обязанность изучать его, чтобы, сколь возможно, верно присоединять свои усилия к усилиям других делателей. Нам всем необходимо проводить в общественное сознание то, что сию минуту сказал наш знаменитый собеседник, а именно, что музыка не должна служить, как многие еще полагают, потешным препровождением праздного времени. Конечно, в каждом искусстве есть свои степени; алебастровые статуйки с кивающими головами, если угодно, принадлежат к области скульптуры; нет спора, что ими очень забавляются старые и малые дети; но неизмеримая бездна между этою забавой и чувством, которое порождается в нас видом изящной статуи. Я не буду здесь называть тех произведений, которые принадлежат к музыке — насколько алебастровые статуйки принадлежат к скульптуре. Вы угадали о каких произведениях я говорю.

Я сравнил область искусства с огромною мастерскою; ни к которому из искусств это сравнение не прилагается так полно, как к музыке. Ни в какой области не требуется столько (без всякой игры слов) *согласия*. Действительно: живописец, скульптор работают одиноко; кончили они свой труд, перешел он в общую принадлежность,— опять каждый зритель наслаждается этим трудом также отдельно, одиноко. В музыке — напротив, — и в этом ее характеристическое отличие от других искусств,— в музыке, оконченная в кабинете партитура есть лишь начало дела; для его полного совершения необходимо дружное содействие многих деятелей. Уже в одном этом смысле музыка сближает людей между собою. Она не только говорит языком для всех доступным, — она служит представительницею внутренних, самых сокровенных, самых задушевных чувств, общих всякому человеку, но не выражаемых языком словесным. В музыке борьба народностей исчезает; дань удивления Вагнеру приносится равно во всей Германии, как в Москве, в Петербурге, в Праге. В музыке совершается именно то соединение между людьми, о котором так горячо говорит Шиллер, в стихотворении, перенесенном в музыку 9 симфонии Бетховена. В музыке мы видим зарю — предвозвестницу той эпохи, о которой мы иногда позволяем себе мечтать, — эпохи любви, соединяющей все человечество, без различия народностей, когда утихнут раздоры, враждебные страсти, и человечество сольется в одну общую гармоническую семью. Останутся противоположности, — но смирятся противоречия. Отсюда глубокое значение музыки, каким не может похвалиться никакое другое искусство; отсюда ее замечательное, миротворное влияние на всю общественную



А. Н. СЕРОВ
Гравюра В. Боброва

ФЕРДИНАНД ЛАУБ
(1870-е годы)

жизнь, на нравы и обычаи, как отдельных людей, так и целых народов. Отсюда наша глубокая, невольная признательность к великим гармоническим деятелям *.

Припомним, что музыка в своем полифоническом развитии есть искусство весьма новое, — ему еще не минуло трех веков — этих трех мигов для человечества. В истории других, более старых искусств мы легко можем проследить старые эпохи их развития; они — уже достояние минувшего. Картины Вануччи Перуджино * были огромным шагом в сравнении с чисто средневековою живописью; Микель-Анджело, Рафаэль — огромным шагом в отношении к Перуджино. Пойдет ли далее живопись? Мы не знаем; едва ли! * В музыке же, почти на наших глазах, началось сильное передовое движение; ее эпохи, в течение короткого, сравнительно, времени обозначились (если не считать Монтеверди) именами Себастияна Баха, Моцарта, Бетховена, наконец Вагнера. Все они, с постепенно ускоренною силой, способствовали влиянию на человеческое общество этого *всесоединяющего* искусства, этого эстетического выражения любви, в ее высшем значении, — мы еще не можем даже вообразить себе, где остановится развитие музыки. Пожелаем же новых успехов Рихарду Вагнеру, знаменитому представителю музыки нашего времени, великому художнику, смело раздвинувшему ее область, смело почавшему ее новые силы. Слава его бессмертным творениям! Полное сочувствие его высокохудожественному стремлению».

После князя В. Ф. Одоевского приветствовал виновника праздника К. А. Тарновский *. В речи своей он выразил ту мысль, что Вагнер в течение всей жизни был передовым человеком и ревностным поборником свободы. С политического поприща перенес он любовь свою к независимости туда, куда влекло его призвание, в область музыкального искусства — и здесь освободил оперную музыку от традиционных пут, наложенных на нее испорченным вкусом и деспотизмом обычая. Г. Тарновский предложил тост в честь защитника независимости, знаменитого автора *Тангейзера* и *Лоэнгрина.*

После г. Тарновского обратился к Вагнеру г. Доор * и от имени немецких музыкантов приветствовал дорогого гостя. Он выразил ему общую признательность, во-первых, за доставленное истинное наслаждение исполнением, хотя, к сожалению, только в отрывках его гениальных произведений; во-вторых, за то, что познакомил их с совершенно новым для них произведением немецкой оперной музыки. «Мы, — продолжал он, — живем здесь вдалеке от истинной музыки, пробавляясь тощими звуками итальянских опер, и с увлечением приветствуем между нами того, кто, несмотря на враждебные манифестации музыкальных плебеев, смело идет *своим* путем, путем к бессмертию». Г. Доор провозгласил еще раз тост в честь великого художника, очистившего оперную музыку от

груза обветшалых форм, в честь передового человека в музыкальном прогрессе, мужа свободы в жизни и в искусстве, в честь Рихарда Вагнера.

После стола беседа продолжалась еще до вечера. Вагнер был в самом веселом настроении, много говорил с увлекательным остроумием и, видимо, был тронут искренним уважением здешних представителей искусства к его таланту.

В день отъезда г. Вагнера несколько человек из его почитателей приехали утром к нему на квартиру и провожали его на станцию железной дороги, где встретили его еще многие из его поклонников. После дружеского прощанья Вагнер уехал, обещая вскоре снова посетить своих московских друзей.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЗАМЕТКА

В Москву приехал на днях русский певец Платон Анемподистович Радонежский *, — отличный бас. Вероятно, он даст здесь несколько концертов. Не желая предупреждать мнения московской публики, мы на этот раз ограничимся суждениями людей, которые уже слышали г. Радонежского. Вот что говорит о нем *le Monde musical:* «...Певца тянуло в Италию; несколько великодушных покровителей отечественных талантов доставили ему средства осуществить заветную мысль свою, и в начале 1857 года отправился он в Италию *; прибыв во Флоренцию, он принят был в дом знаменитого мецената искусства А. Н. Демидова и сначала, в продолжение года, учился у Гордиджиани, потом у Чеккерини * и наконец, по совету одного русского семейства, встреченного им во Флоренции и которого благодеяния последовали за ним и по возвращении в отечество, последние два года, до 1862 г., он брал постоянно уроки у знаменитого маэстро Романи *, образовавшего многих из лучших современных певцов Италии.

В это время Радонежский получил ангажемент на флорентинский театр Пергола, на котором сам Романи взялся поставить оперы: *Норму* Беллини и *Анну Болен* Доницетти; но тенор заболел, и это предприятие рушилось. Между тем Радонежский был принял в число членов Флорентинского Филармонического общества и получил на это звание дипломом. В назначенной в флорентинском соборе торжественной функции (духовном концерте), — на них ангажируются только первоклассные артисты, — Радонежский приглашен был исполнить первую басовую партию в оратории *Моисей,* переделанной самим Россини из знаменитой своей оперы того же названия. Успех Радонежского превзошел все ожидания. В 1861 г. Радонежский давал концерты в Лукке и Монтекассини. По возвращении в 1862 году в Милан, импрессарио Ланари предложил Радонежскому ангажемент в Амери-

ку, но Радонежский отказался; давно уже мучила его тоска по родине, и он поспешил в отечество. Проездом по Германии он дал в разных городах четырнадцать концертов, и повсюду музыкальные фельетоны отзываются о нем с величайшею похвалой. В Берлине импрессарио Мерелли предлагал Радонежскому ангажемент для нескольких опер, но предприятие не состоялось, и он в конце истекшего года возвратился в Петербург, через Варшаву и Вильно, где также давал несколько весьма удачных концертов. В Петербурге он появился впервые перед публикой в бенефисе г-жи Леоновой; в антракте спел он итальянскую арию и русскую песню; затем давал в частных залах два музыкальные вечера и участвовал в пользу других артистов, и публика вполне оценила превосходный голос, отличное искусство и методу артиста.

Голос Радонежского настоящий густой, звучный бас, в котором все ноты обширного регистра на две октавы, от fa до fa, равно сильны, звучны, полны, с чем соединяется, столь редкая в этом регистре, мягкость, бархатность звука. Голосом этим Радонежский владеет с необыкновенным искусством, свидетельствующим как о превосходстве руководителя его в изучении пения, так и об усидчивости труда самого артиста; повторяем — голос этого певца отлично обработан и с легкостию побеждает трудности басовых партий Россиниевского репертуара, который он исполняет по преимуществу, что одно уже говорит в пользу артистического направления певца, и к тому же составляет слишком редкое явление в нашу музыкальную эпоху. Но у Радонежского не только легко и отчетливо выходят фиоритуры; он вместе с тем превосходно сказывает речитатив (еще большая редкость в настоящее время), а так называемое плавное пение его (canto spianato) исполнено прелести и задушевности; притом он не ограничивается одним итальянским репертуаром; мы слышали у него несколько пьес Моцарта, Шуберта и нашего незабвенного Глинки, и много русских песен и романсов, и все это исполнено было прекрасно. С отличным голосом и превосходною его обработкой Радонежский соединяет еще и другие качества, без которых все физические средства певца и искусное их образование останутся исполнением, конечно безупречным, но холодным, и которое, льстя слуху, никогда не увлечет сердца слушателя: верный драматический акцент и глубокое неподдельное чувство есть несказанная прелесть в голосе низком, громком, звучном, по воле певца затихающем, замирающем и достигающем, наконец, до нежнейших, едва досягающих слуха, но доступных сердцу звуков».

Нельзя не сочувствовать автору этих интересных и одушевленных замечаний. Появление в нашей среде, столь бедной певческими голосами, такого таланта, как г. Радонежский, поистине отрадно и утешительно. Пожелаем, чтоб уча-

стие соотечественников поддержало молодого артиста на сценическом поприще *. Еще два, три подобные таланта, и образуется возможность для дела давно уже небывалого, *для русской оперы в Москве,* и произведения Верстовского, Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Серова не будут оставаться многие годы под спудом. Прибавим к именам наших соотечественных композиторов даровитых Балакирева и Кашперова, которых произведения, к стыду нашему, никогда и *ни в каком виде* не достигали русской сцены,— в то время как мы наперерыв тешим нашу легкомысленную неблагодарность разными итальянскими пошлостями, не удовлетворяющими ни нашему эстетическому чувству, ни нашей народной потребности. Мы верим, что в настоящую минуту великого преобразования России совершится и возрождение русской музыки вообще, как равно и русской оперной сцены. Прибережем же столь редко появляющиеся у нас таланты к этой желанной эпохе.

ПИСЬМО кн. В. Ф. ОДОЕВСКОГО К ИЗДАТЕЛЮ ОБ ИСКОННОЙ ВЕЛИКОРУССКОЙ МУЗЫКЕ.

М. Г. Петр Алексеевич! *

Вы почтили меня приглашением записать на ноты некоторые из сообщенных мне Вами *старинных наших напевов* *. Исполняя Ваше желание, я боюсь одного: вовлечь Вас в полемику довольно затруднительную. Предмет — спорный, недостаточно разработанный; к тому же он осложнен неопределительностию технических музыкальных терминов вообще, и, в особенности, не вполне еще установившимся нашим музыкальным языком. На беду, в способе верного и точного записывания наших старинных напевов я расхожусь едва ли не со всеми доныне их собирателями, а потому считаю долгом изложить здесь вкратце те основания, которые выработались у меня более нежели двадцатилетним (без всякой заранее предпосланной теории) изучением наших старинных напевов, как они сохранились в народе (по крайней мере у тех народных певцов, которых ухо еще не испортилось влиянием итальянской музыки, входящей в народ посредством театра и шарманок), а равно и наших старинных рукописей о музыке, находящихся в С.-Петербургской Публичной библиотеке, в собрании Погодина, Сахарова (ныне графа Уварова) и собственно мне принадлежащих, преимущественно Шайдурова или его учеников, также Тихона Макарьевского и Александра Мезенца *, где я нашел, кажется, техническое подтверждение того, что инстинктивно наблюдается народом в его исконном пении. Подробнейшее изъяснение о сем предмете читатели найдут в особо издаваемой мною книге о древнем русском песнопении *.

Автограф записи народной песни.

Всякому русскому человеку не раз привелось, слушая ту или другую музыку, сказать: «А, это что-то русское!» Подобное ощущение разделяется всеми, как музыкантами, так и немузыкантами.

Наша задача: перевести это ощущение на технический язык, другими словами, определить: какие технические признаки отличают старинный русский напев от западных, или хотя и русских, но закрадных?* Вопрос доныне еще не разработанный, но без решения которого никто не может поручиться, что он верно перевел на ноты какую бы то ни было нашу народную мелодию. Ныне Вы и другие собиратели слов наших народных песен стараетесь записывать эти слова точно так, как они сохранились в народе, и тщательно избегаете всякого их искажения; Вы дорожите и напевами, что точно так же необходимо, ибо, позволю себе повторить не раз уже деланное мною замечание: народный напев такая же святыня, как и народное слово.

Да простят мне ученые музыканты, если я для большей ясности предмета, весьма трудного, начну с самых элементарных понятий: в вопросах спорных это неизбежно, ибо, большею частию, именно в элементарных закоулках и скрывается причина всех недоразумений.

Существует в музыке факт известный, объясняемый акустикой: каждый звук, какой бы он ни был, не является нашему слуху *одиноко;* каждый звук сопровождается своими так называемыми *аликвотными* или гармоническими тонами, — что, заметим мимоходом, в наших древних рукописях о музыке носит весьма верное имя — *гласовного отдания.* Замечательнейшие из этих гармонических тонов суть: октава и квинта; если струна, например на скрипке, дает звук Fa (F), то половина ее даст также Fa (F), но октавой выше; две трети той же струны дадут квинту Ut (C); четыре пятых той же струны дадут терцию Mi (E). Эти три звука, и некоторые другие, менее определенные, о коих здесь не будем распространяться, слышатся более или менее явственно при каждом звуке; явственность *гласовного отдания* зависит частию от тонкости слуха в наблюдателе, но в большей мере от физических условий самого опыта[1]. Здесь — закон постоянный для всех возможных звуков, какой бы мы ни взяли за основной или, точнее сказать, за начальный: каждым звуком вно-

---

[1] Можно убедиться в действительном существовании этого естественного явления, между прочим, весьма простыми способами: если заложив правую педаль (поднимающую демпферы) на фортепианах, ударить пальцем по одной из басовых клавишей, то чрез секунду времени, когда ослабнет первое ощущение *основного* звука, явственно послышатся его октава, квинта и терция. То же произойдет, если дюжину струн (напр[имер] на сонометре-звукомере), настроив в *верный унисон,* быстрым проводом смычка или руки заставить все звучать разом.

сится в наше ухо определенное гармоническое сопряжение, весьма верно называемое в наших древних рукописях — деле учеников Шайдурова, равно Тихона Макарьевского, Александра Мезенца,— *триестествогласием* *. Эта естественная, самою природою образуемая и в звучащих телах, и в нашем ухе, гармония занимает, как известно, весьма важное место в музыке вообще, а в нашей великорусской музыке в особенности *.

Остановимся на квинте, самом явственном интервале в гласовном отдании. От звука Fa(F) мы получили квинту

Ut (C), но

от Ut (C)	мы	должны	получить	также	квинту	Sol (G)
от Sol (G)	„	„	„	„	„	Re (D)
от Re (D)	„	„	„	„	„	La (A)
от La (A)	„	„	„	„	„	Mi (E)
от Mi (E)	„	„	„	„	„	Si (H)

Посредством этого квинтового хода мы нашли все семь нот гаммы; расставив их по их относительной высоте, мы получим:

Fa (F), Sol (G), La (A), Si (H), Ut (C), Re (D), Mi (E).

Напомним, что интервалы Si — Ut и Mi — Fa суть интервалы так называемых (довольно неверно) *полутонов;* не входя в дальнейшие подробности об этом важном и существенном в музыке деле, заметим только явление, весьма известное всем играющим на скрипке или гитаре, а именно, что эти интервалы (в отношении к длине струн) почти наполовину менее интервалов целых тонов. Понятно, что этот ряд мы можем продолжить в оба конца вверх и вниз, и таким образом мы получим так называемую *диатоническую гамму:*

...re, mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, fa, sol, la...

Диатоническая гамма отличается от других (хроматической и энгармонической) тем, что в ней интервал полутона периодически следует то за тремя интервалами, то за двумя интервалами целых тонов [1], так что, условившись обозначать

[1] Я здесь стараюсь сколь возможно сократить технические подробности, и потому не считаю нужным говорить о различии между большими и малыми полутонами; для желающих поближе познакомиться с этим предметом, весьма неудовлетворительно обозначаемым в обыкновенных музыкальных учебниках, позволю себе указать во 1-х на книгу великого математика Эйлера: «Tentamen novae theoriae musicae» Petropoli, 1739, и другую, новейшую и легче находимую: Prony * Instruction élémentaire sur le moyens de calculer les intervalles musicaux, Paris, 1832, где между прочим указаны весьма удобопонятные формулы для исчисления *акустических логарифмов;* потом весьма хороший свод всех этих сведений, необходимых для сознательного музыканта, находится на стр. 189—240 Annuaire du Cosmos par M. l'abbé Moigno, 1-e année 2-e

интервал целого тона цифрой 1, а интервал полутона знаком ½, мы можем теоретически выразить диатоническую гамму следующим образом:

1, 1, 1, ½, 1, 1, ½ || 1, 1, 1, ½, 1, 1, ½ || 1, 1, 1, ½, 1, 1, ½ ||

и так далее до пределов нашего слуха.

Отсюда явствует, что название диатонической гаммы отнюдь не принадлежит одной *цейной гамме* (C Tonart, Dur Tonart, la gamme d'ut, gamme majeure), которой, по злоупотреблению, обыкновенно присвоивают название диатонической, да еще будто бы единственной натуральной гаммы.

Заметим, что самое выражение *гамма,* присвоенное цейному *ладу,* вовсе неправильно, и от смешения этих двух слов происходит сбивчивость в понятиях. — Диатоническая гамма безгранична; лады (modes) или, вернее, по выражению наших древних рукописей, *погласицы* * суть части гаммы, но не самая гамма [1]. Таких *погласиц* собственно в диатонической гамме семь, и все они точно так же натуральны, естественны, как так называемая цейная гамма, ибо происходят из одного и того же общего вышеозначенного (квинтового) естественного закона образования звуков. Погласица может начинаться с любой ноты, например, если начать с Fa, то получим:

1., Fa, Sol, La, Si⁀Ut, Re, Mi⁀Fa. —
2., Sol, La, Si⁀Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol. —
3., La, Si⁀Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol, La. —
4., Si⁀Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol, La, Si. ⁀
5., ⁀Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol, La, Si⁀Ut. —
6., Re, Mi⁀Fa, Sol, La, Si⁀Ut, Re. —
7., Mi⁀Fa, Sol, La, Si⁀Ut, Re, Mi. —

partie, 1859, Paris, где следует только поправить сбивчивую опечатку на стр. 200-й в строке 4-й снизу, где вместо «fa, 2^8=512» должно читать «fa, 2^9=512». Укажем еще на легко добываемые небольшие сочинения: Akustik oder Lehre vom Schall — von Zimmermann, 1856, весьма удовлетворительно переведенное по русски *г. А. Горчаковым* (Звук, изд[ание] товар[ищества] Обществ[енная] польза, 1862) и хороший перевод *г. Д. А. Аверкиева* из Дагеня—«Учение о звуке», 1862, а также Die Musik und die musikalischen Instrumente, von Zamminer, Giessen, 1855. Хотя одна из этих книг должна быть настольною книгою всякого музыканта, ибо в них он найдет разъяснение тех явлений, о коих весьма сбивчиво и неполно упоминается в обыкновенных музыкальных учебных книгах.

[1] Для ясности мы впоследствии за словом лад оставим значение лишь того понятия, которое немецкими теоретиками присвоено слову Tonart.

Прим[*ечание*]. Интервалы полутонов здесь обозначены скобкою.

Из сих весьма различных погласиц — в новую западную музыку перешел лишь один № 5.

В этой погласице, начинающейся с Ut (C), мы видим следующее последование интервалов:

Тон. Тон. Полутон. Тон Тон. Тон. Полутон
Ut (C), Re (D), Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A), Si (H), Ut (C).

По этому чекану в западной музыке образованы все возможные лады (тоны), однообразно повторяющие цейный лад; для постановки в сих ладах полутонных интервалов на том же месте, как в цейном ладе, понадобились диезы и бемоли, например:

Лад A дур, La majeur: La, Si, Ut♯, Re, Mi, Fa♯, G♯, La.
Лад F дур, Fa majeur: Fa, Sol, La, Si♭, Ut, Re, Mi, Fa.

К этому ряду, как известно, пригнаны все правила мелодического и гармонического сочетания звуков, или правила так называемого *генерал-баса.*

Но этими правилами, весьма условными и большею частию не имеющими никакого рационального основания, далеко не исчерпываются все звуковые феномены.

Так, например, относительно *мелодии* существует западное правило: заканчивать мелодию непременно первою нотою или тоникой лада; затем в мелодию допускаются все возможные интервалы, лишь бы они были удобны для пения.

Относительно *гармонии* — правило *вводного тона* (semitonium modi — Leitton, note sensibile): на основании этого правила, большая терция от доминанты (верхней квинты или нижней кварты от тоники) непременно должна падать на тонику.

Отсюда так называемые в школах *правильные каденцы;* отсюда так называемая *гармоническая скала* (scala armonica). Все это — отдельные, частные случаи, не имеющие никакого общего научного значения, следственно могущие быть и не быть.

При внимательном рассмотрении наших старинных напевов (т. е. ранее XVIII-го века) мы находим нечто совсем иное.

Мне невозможно здесь вдаваться в подробности; сверх того, эти строки предназначаются преимущественно для людей, желающих записывать с голоса наши народные напевы, следственно для имеющих уже некоторое понятие о музыке; осмеливаюсь думать, что для них будет достаточно нижеследующих кратких заметок; самый же опыт лучше всего покажет, до

какой степени мои наблюдения были верны... или ошибочны. Предлагаю их в виде тезисов, предоставляя себе их развитие впоследствии.

I

Многие полагают, что наши великорусские народные напевы сходны с средневековыми западными, и что, следственно, стоит придержаться теории этих последних напевов, и дело покончено. Я сам некогда разделял эту мысль; но дальнейшее изучение наших напевов убедило меня в противном. Конечно, между ними и средневековыми западными есть некоторое сходство, как во всем, что делается людьми, какое бы время и пространство их ни разделяли; — но в великорусских напевах есть нечто своебытное, им одним принадлежащее и образующее их *характеристику.*

Западная, особенно мирская мелодия была всегда свободна в движении интервалов; уже в XIV веке мы находим в западных напевах скачки голоса на *сиксту* и *септиму*[1]; напротив, переберите все известные наши народные как духовные, так и мирские напевы до XVIII-го века, прислушайтесь к пению простолюдинов в отдаленных местностях, — мне, по крайней мере, не довелось найти ни одного напева, *где бы голос делал скачки дальше квинтового интервала.* Всякому музыканту понятно, насколько должна быть отлична такая мелодия, где нет движения на *септиму* и даже на *сиксту,* от мелодий, где употреблены эти интервалы. Поверьте русским ухом это археологическое наблюдение, и вы действительно найдете, что

Ut, Re, Ut
Ut, Mi, Ut
Ut, Fa, Ut
Ut, Sol, Ut
Ut, Ut, Ut

(октава, однозначительная в сем случае с унисоном) не выводят вас из характера великорусской музыки; напротив, испытайте пропеть:

Sol, Mi, Sol (сикста),
Sol, Fa, Sol (септима), —

так и повеет Западом.

Замечательнее всего то, что это исключение интервалов сиксты и септимы, и даже квинты, не есть простая случай-

[1] Напр[имер] см. в Annuaire historique pour l'année 1837, publié par la Société de l'histoire de France—Paris 1836—Приложение № 3 (стр. 4 и 5): «Dames, vous sans retollir»; также у Куссмакера* (Hist. de l'harm. au moyen-âge — 1852) fac-simile на таблице XXXV, приложение 42 на стр. XL: «Ne cele amour» и многие другие памятники XIV и даже XIII и XII-го века.

ность, но находится в виде теоретического *правила* в наших старинных рукописях о музыке. — В принадлежащем мне сборнике неизвестных последователей (и может быть учеников) Шайдурова, в рукописи — «Сказание известно о осмостепенных пометах» [1] мы читаем на стр. 31-й следующее: «Пение... овогда убо от первыя степени возвышается по обычаю, иногда же чрез едину, и две, и три (степени), якоже стрела полукрыжная возвышается от первыя степени *наша с глаголем* (Ut) вверх до *точки* (Mi — терция), от *наша же единого* (Re) возвышается точию до *покоя* (Sol — кварта). *Выше же сего ни едина же* (от) *сих не возвышается.* Такоже и на низ отдается подчашие, или стопица от *покоя* (Sol) в *наш* (Re — кварта) и *мыслете* (Fa) в *наш с глаголем* (Ut — кварта), а выше *мыслетей* (Fa) в *наш с глаголем* (*Ut* — кварта) не отдается николиже».

Именно это *исключение интервалов сиксты и септимы* и придает нашей великорусской мелодии ту особую трезвость и важность, которые так резко отличают наши напевы от западных, в особенности от итальянских. — Отсюда явствует, кажется, довольно верно, что если записывающий наши исконные напевы уступит поползновению подсластить их мнимую суровость *сикстою* или *септимою* (в чем грешны и Прач, и Шпревиц, и Кашин, и в особенности Варламов),— то наш исконный напев искажен, его изящная целомудренность потерялась, как терялась характеристика наших народных стихотворений, когда прежние издатели старались их, как тогда говорилось, *облагороживать.* — Вот почему я повторяю и не перестану повторять, что совершенная гибель для нашей народной мелодии — вторжение в нашу среду новой итальянской музыки, которая только и питается что сладкими сикстами и септимами, препятствуя развитию нашей народной музыки в ее собственной области и по ее самобытным законам; а между тем народная музыка — дело важное во всех отношениях; недаром древние (см. Платона, Плутарха и проч.) видели тесную связь между музыкою и народными нравами; из всех элементов, из коих слагается то, что называется народностию, элементов, более или менее изменяющихся действием времени и разных исторических случайностей, — элемент музыки и поэзии есть самый постоянный; в нем, как в чудодейной сокровищнице, хранятся неприкосновенно заветные тайны народного характера, едва обозначаемые в летописях.

---

[1] Я цитую эту рукопись потому, что более или менее полные списки с нее не столь редки, как другие рукописи.—Как бы признателен я был тем лицам, которые благоволили бы доставить мне подобные рукописи на просмотр или, еще лучше, для покупки. Варианты в этих рукописях драгоценны и поясняют многое в этом темном, почти непочатом деле *.

II

Погласицы (см. выше стр. 280—281) должны обращать на себя особое внимание записывающего народные напевы. Если он будет спрашивать себя: в каком *тоне* (Tonart-Ton) сочинена та или другая наша мелодия? — он не запишет ее верно. Он должен решить вопрос совсем иного рода, а именно: к какой *погласице* принадлежит записываемая мелодия? Иначе тот или другой оборот музыкальной фразы, верно, по руководству внутреннего чувства, передаваемый народным певцом, покажется записывателю ошибкою, и он не отделается от поползновения ее *исправить*, т. е., другими словами, исказить.

Так н[а]пр[имер], очень часто встречающуюся в наших старинных напевах фразу —

Mi, Sol, La

обыкновенно поправляют так:

Mi, Sol #, La,—

и характери[сти]ческая фраза, совершенно правильная (она принадлежит к 3-й, по нашему счету, погласице) — обращается в пошлость. — Надобно записывать не мудрствуя лукаво, но точно так, как поет народный певец; если вы записали верно, то непременно найдете, что его песня принадлежит к одной из семи вышеприведенных погласиц, и тогда по *тонике* погласицы (как н[а]пр[имер], в 1-й погласице Fa, во второй Sol и так далее) вы легко определите, каким басом должно сопровождать мелодию песни *. Заметим еще, что *полутон под тоникой* (note sensible — Leitton — Semitonium, или Subsemitonium modi) находится лишь в 5-й погласице, и следственно есть частный случай, могущий быть и не быть, — следственно западное правило о непременном падении Si на Ut (Фетисова аттракция) * не имеет никакого применения ни к одной, кроме пятой, из великорусских погласиц.

Вообще относительно гармонизации великорусских напевов, я, не входя здесь в подробности этого многосложного предмета, ограничусь одним замечанием: если вы хотите, чтобы напев не погиб в вашем сопровождении, ограничивайтесь в контрапункте единственно нотами, представляемыми вам тою погласицею, к которой принадлежит песня.

III

Нужно ли говорить, что если мелодия наших напевов не допускает *септимы*, то *кольми паче* (чтобы сказать по-итальянски) этот интервал не может быть употреблен в гармони-

ческом сопряжении? Не было ли бы странно, даже бессмысленно употреблять *септаккорд* для сопровождения таких напевов, которые возникли гораздо прежде, нежели самый септаккорд был изобретен? Сверх того, с септаккордом необходимо входить в контрапункт и западное падение Si на Ut и Fa на Mi (явления тождественные), — и уничтожается характеристика, отличающая каждую погласицу от другой.— *Совершенными трезвучиями* (Dreyklang, accord parfait, триестествогласием — по выражению старинных рукописей) весьма удобно гармонизируется всякий великорусский напев, не теряя нисколько своей самобытности, что неизбежно при употреблении септаккорда. Самый применимый, как мне кажется, к нашим напевам способ гармонии,—есть контрапункт Sine quarta consonante (ohne wohlklingender Quarte) *, о котором любознательный читатель найдет весьма удовлетворительные и надежные указания в Альбрехтсбергере * (Sämmtliche Werke, т. I, Generalbass, стр. 143, Венского издания без года, § 84; на стр. 149-й, в первой строке после нотного примера, — важная опечатка: вместо Quinte читай Quarte).

IV

Необходимо также иметь в виду *разнотактность* наших старинных напевов, на что уже обращал внимание А. Ф. Львов в своей замечательной книге: «о Ритме» *, к которой и отсылаю читателя. Если записывающий будет стараться укладывать всякой русский напев на прокрустово ложе *симметричного ритма,* — напев будет изуродован.

Здесь бы следовало коснуться явления, весьма замечательного в нашем народном мирском пении, а именно о случайном в нем иногда слиянии *диатонической* гаммы с порождаемыми ею *хроматическою и энгармоническою* [1]: но, может быть, об этом весьма любопытном, но запутанном предмете я буду иметь случай, если позволит время и здоровье, поговорить особо.

(Продолжение впредь) *.

---

[1] Тем же процессом квинтового движения, который приведен в тексте, стр. [279] и коим образуется бездиезная и безбемольная (чистая) диатоническая гамма, получается с одной стороны (если продолжить квинтовой ход от Si вверх) *диезная диатоническая,* с другой (от Fa вниз) *бемольная диатоническая.* Соединение чистой диатонической гаммы с диезною или бемольною образует то, что ныне называется *хроматическою* гаммою; соединение чистой диатонической с обеими, диезною и бемольною вместе, дает то, что ныне называется *энгармоническою* гаммою. У древних греков эти названия имели другое значение.

18-е ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЮДИФИ — ОПЕРЫ А. Н. СЕРОВА

(Отрывок из письма в Москву).

СПб. 6-е янв[аря] 1864.

Я обещал вам передать первое впечатление, какое произведет на меня Юдифь. Исполняю обещание — тотчас после выхода из Мариинского театра. Распространяться в подробностях не буду и не могу уже и потому, что слышу эту оперу в первый раз, — ибо надобно ездить в Петербург, а не, к сожалению, в Москву, чтобы слышать русские оперы, — хотя Москва и любит щеголять чувством народности. Если когда-либо исполнится общее желание людей, смотрящих на музыку немножко серьезно, не как на забавное препровождение праздного времени, и возникнет у нас народный, т. е. общедоступный театр, то в его репертуаре одно из первых мест займет Юдифь. Она как раз приходится к нашему народному духу: и по своему содержанию и по своей трезвой, хотя и блестящей музыке и в особенности по самобытности своих мелодий, носящих в себе нашу народную характеристику, что, как кажется, у композитора произошло невольно (и тем лучше), ибо предмет и место действия оперы не могли возбудить в композиторе преднамеренного желания ввести в нее русскую характеристику, как н[а]пр[имер], в Иване Сусанине, в Руслане и проч. Не думайте, чтобы в Юдифи было что-либо схожее с напевами наших песен; но вся опера проникнута таким характером, что вы никак не смешаете его с характером немецких или французских опер, — об итальянских и говорить нечего.

Было время, когда наша публика *беллинилась,* это патологическое состояние прошло; оно заменилось другим — бросились на вердятину; нет сомнения, что и этот неестественный недуг также остудится. Какое макарони вслед за тем понравится — неизвестно.

Смешно думать, что будет какой-нибудь прок для народного искусства, если несколько человек перестанут петь Di tanti palpiti или Fra poco или La donna e mobile * [...].

УСЛЫШИМ ЛИ МЫ ОПЕРУ ЮДИФЬ В МОСКВЕ?

Мы вправе сделать этот вопрос потому, что, кажется, уже более двух лет, как знаменитая опера А. Н. Серова явилась на петербургской сцене, была исполнена несколько десятков раз, привлекла теплое сочувствие всей публики, равно и знатоков музыки,—нам привелось быть в 18-тый раз и петербургский театр был полнехонек. Между тем мы в Москве, как бы в Пекине, до сих пор не имеем и понятия о превосходном про-

изведении нашего соотечественника, которое не забудется в истории русского искусства, ибо может считаться в ней эпохою. Отдавая достодолжную дань уважения предшественникам г. Серова по части драматической музыки, нельзя не обратить внимания на замечательную особенность этой оперы. Предмет ее подобно Иосифу Мегюля еврейский, следственно вне русской истории и вне русских нравов, между тем по всей музыке проходит струя живого русского духа; Вы не уловите этой струи ни в каком отдельном напеве, но невольно замечаете в этой музыке то, чего нет в музыке иностранцев, но что-то родное, сочувственное, чуете самобытное, русское, неприхотливое художество; может быть, именно этому характеру музыки должно приписать то действие, которое оно производит на все классы публики, несмотря на содержание этой оперы, хотя библейские предметы более или менее знакомы у нас каждому сколько-нибудь грамотному простолюдину. Это действие весьма замечательно, оно показывает, что художественное произведение проникло в душу слушателей и совпало с их настроением. Лишь таким путем художественное произведение содействует развитию изящного элемента в народе, а в этом и состоит настоящая жизнь театра, и на такое дело не жаль денег, ибо художественная потребность народа столь же важна, как и все другие потребности. Многие весьма задумываются над почтенною цифрою в 57 000 руб. сер[ебром] [1], которая отпускается из городских доходов на содержание Московского театра; эта цифра действительно должна показаться довольно горькою, если, как говорят, большая часть этой суммы идет на поддержание итальянской оперы, — как говорят, — ибо нам неизвестно, каким образом употребляется эта городская сумма (дополним мимоходом, как бы желательно и как поучительно было бы, если бы с этой статьи городского расхода была снята канцелярская тайна блаженных старых времен); действительно любопытен вопрос: для кого и для чего существует именно итальянская опера в Москве? Для того ли, чтобы наши жены и дочери напевали веселую песенку:

Не услышим Троваторе,
Так услышим Травиату.
Не услышим Травиату,
Так услышим Троваторе *.

Каким образом искусственная, изнеженная, ложная итальянская музыка какого-нибудь Верди или другого макарони может содействовать развитию художественного вкуса в русском народе именно в Москве. Итальянская опера понятна в Петербурге, где дипломатический корпус, где вообще много богатых иностранцев, для которых итальянская музыка есть привычная дребезжалка в послеобеденное время. Что проку,

[1] Денежный оборот этот гор. Москвы 1863 года, стр. 138.

если канцелярский чиновник переймет «di tanti palpiti», или «la donna è mobile» и будет их распевать на нижегородский лад, или что русские артисты с горем пополам будут распевать знаменитую Лучию, невыносимую и в итальянском исполнении. Так называемая итальянская музыка не есть музыка нашего времени, а отголосок того грустного положения, в котором находилась Италия, когда угнетение, отсутствие всякой духовной деятельности обратили искусство в потеху для праздного времени, когда сочинители музыки старались наперерыв друг перед другом достигнуть высшей степени пошлости, которая одна приходилась по вкусу оцепеневшего и пустого общества; так падала итальянская музыка в продолжение ста лет и наконец упала до степени Верди и ему подобных. Ниже упасть уже нельзя. Может быть, при возникшей жизни в Италии и музыка ее выйдет из колеи избитых фраз и из собрания балаганных полек в три и четыре акта; это время еще не пришло; но и тогда итальянская [опера], воскресшая к новой жизни, будет предметом для любопытства, если угодно, даже для изучения специалистов; но никогда она не может сделаться достоянием русского народа и, сохрани боже, если бы это случилось, ибо дух итальянской музыки совершенно противуположен духу русской музыки; и распространение в народе итальянских каватин может иметь лишь одно следствие, убить девственную силу нашей народной музыки, т. е. убить наш художественный элемент, который теперь только начал развиваться произведениями Глинки, Даргомыжского и в последнее время Серова, не говоря о тех деятелях, одаренных огромным талантом, как например, Балакирев, которые остаются в бездействии, ибо русская сцена слишком редко оказывает гостеприимство русской музыке. Не забудем, что Иван Сусанин — опера Глинки — доныне обогащающая театральные кассы, была допущена на сцену лишь на том условии, что сочинитель *никогда* не потребует ни малейшего вознаграждения за свой труд, когда, между тем, десятки тысяч тратились и тратятся на выписывание из-за границы разных итальянских певцов и певиц. Этот грустный факт уже записала история.

Так говорят люди, задумывающиеся над почтенною цифрою 57 000 руб. сереб[ром],— из коих большая доля выпадает до итальянские трели и рулады, приносящие удовольствие лишь нескольким наперечет любителям этого художественного кувырканья.

Но эти сетования задумывающихся людей, вероятно бы, прекратились, если бы эти 57 000 р[ублей] сер[ебром] употреблялись на образование народного театра в Москве, где естественно русская опера заняла бы первое место, как бывало в старину со времен Сандуновых *. Русский народ смотрит на театр гораздо серьезнее, нежели другие народы; для забавы он ходит смотреть на паяцев, когда не зайдет в питейное заве-

А. Д. Александрова-Кочетова в роли Антониды
Москва. 1860-е годы

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ
Литография А. Мюнстера

дение. Театр для него нечто иное. Нам рассказывали достоверные люди, что еще недавно, после эпохи 19 февраля, крестьяне с удовольствием сбирались в театр у помещика, где играл он сам, его семейство и гости. Однажды старый крестьянин пришел к помещику и говорит: «нельзя ли, батюшка, представить еще раз ту камедь, что анамедни играли, где представляют мужа с женой», — он понимал Грозу Островского. На вопрос помещика крестьянин отвечал: «вот видите, батюшка, у меня сынишка с женой плохо живет, так я бы хотел, чтобы они на это посмотрели и казнились бы». Вот как театр понимается русским практическим умом, следственно народный, русский театр для нашего народа есть потребность. Что касается до музыки, то почти каждый русский человек в душе музыкант, даже в отличие от других народов — гармонист, даже хоть с грехом пополам, исполнитель, хоть по крайней мере посредством голоса. К его сожалению, нет для него места, где выучиться и образовать свою музыкальную потребность. У нас лишь одно Музыкальное общество занимается преподаванием музыки. Дайте Вы нашему народу средство развить свои художественные способности посредством музыкальных школ, посредством театра, который есть школа своего рода, преимущественно посредством оперы, но такой оперы, которая бы отвечала настроению русского духа, и наш народ отстанет от тех полудиких *ндравов,* вследствие которых производит часто столь грустные явления, столь несообразные с другими превосходными качествами, которыми господь бог одарил русского человека. Независимо от важности художественного элемента самого по себе, он есть лучшее лекарство против неправильного развития буйной силы. Меньше было бы у нас пьянства, воровства, разора в семействах, одним словом, всего того, что творится от нечего делать, когда убедятся у нас, что ни умственное, ни нравственное развитие народа невозможно без художественного развития, а на такое дело не жаль суммы и вдвое более 57 000 р.

Я обещал говорить о всех предметах мира и многих других — и, кажется, сдержал свое слово, следственно мне можно обратиться к моему главному предмету. Во Франции, например, когда не только Мейербер, но какой-нибудь господин Адам * напишет оперу и эта опера удалась в Париже, то все провинциальные театры стараются ее, хоть с грехом пополам, поставить у себя. На что господин Верди и тот, поставивши свою четырехактную польку * в России, в тот же день телеграфировал о том в разные европейские города и продал везде свою кутерьму за очень хорошие деньги. Каким же образом в Москве, в столице, знают о появлении у нас русской оперы, явление чрезвычайно редкое, знают, что эта опера имела успех необычайный с первого представления, знают, что это одна из тех немногих опер, на которые мы с гордостью можем

указать на насмешливый вопрос иностранцев: что такое русская музыка, где она и действительно ли такая барыня существует??? Опера, где нет подражания ни итальянцам, ни Мейерберу, ни Вагнеру, но есть наше самобытное, что так редко во всех наших художественных произведениях... Что за убийственное равнодушие! Как бы любопытно было проникнуть причину, почему эта опера до сих пор еще не дана в Москве, дороговизна ли постановки? Но эта постановка не требует ничего необычайного и при богатом запасе в Московском театре всех сценических принадлежностей не представит ни особых затруднений, ни особых издержек? трудность ли найти исполнителей, но они под рукою. Если не ошибаемся, партия Юдифи вполне совпадает с пространством голоса нашей даровитой певицы г-жи Оноре *, и она, родом русская, наверное не откажется содействовать своим прекрасным талантом к успеху знаменитой оперы. Партия Авры совершенно в диапазоне г-жи Рехт *, и от ее исполнения можно ожидать самого блистательного успеха; в этой партии находится славная ария: «Горы, дебри и долины Завулона торжеством оглашены», которая в Петербурге никогда не проходит без повторения. Наконец для роли Олоферна, так типично исполняемой г. Сариотти, почему не выписать его из Петербурга на десять или более представлений. Для остальных ролей также найдутся средства в Московской труппе. То же должен сказать и о хорах, которые занимают столь важное место в опере Серова и отличаются мастерскою отделкою. Наконец, нельзя ли опасаться, что сбор в кассе не покроет издержек на постановку Юдифи; на это ответом может служить успех этой оперы в Петербурге. Нам привелось быть на восемнадцатом представлении: театр был полон сверху донизу; ни одно место не оставалось не занятым, и публика, — не забудьте, публика петербургская, не легко предающаяся восторгам, избалованная прекраснейшею по качеству голосов итальянскою оперою в мире, — эта публика в восемнадцатый раз вызывала сочинителя музыки почти после каждого акта; кажется, факт довольно положительный. Нам даже сдается, что постановка Юдифи в Москве будет хорошим делом даже в коммерческом отношении. Говорят, итальянская опера в Москве падает, мода на нее проходит и в местах для публики являются огромные пробелы. Слава богу, в художественном отношении, стало быть, является противодействие нашего художественного чувства пошлой итальянской дребедени, но не весело это явление для театральной кассы. Нет сомнения, что постановка Юдифи была бы в этом отношении значительным подспорьем. Эта музыка, как всякое великое художественное произведение, доступна всем, она дает каждому, кто сколько может взять; любителей музыки она привлечет богатством музыкального содержания, остальную публику своею родною струею, которая невольно подметится душою

каждого русского человека, и даже, наконец, своим предметом. Литераторы заметят, не без удовольствия, что текст оперы, или так называемое либретто, отнюдь не похож на обыкновенный текст наших опер, большею частию отличающийся особенным безобразием; сцены развиваются естественнее и художественнее и имеют свой драматический интерес. Текст оперы, написанный самим А. Н. Серовым, который, как известно, мастерски владеет русским языком, многие места в опере принадлежат нашему даровитому поэту Майкову *, за что нельзя ему быть довольно благодарным и не радоваться, что его прекрасные стихи нашли столь прекрасное выражение в музыке, следственно все условия успеха соединены. Да позволено же нам будет во имя искусства вообще, во имя русского художества в особенности, во имя того уважения, которое мы должны питать к небольшому числу наших истинных художников, коих деятельность есть народная слава, — повторить наш вопрос:

Когда же опера Юдифь будет исполнена на московской сцене? *

БЕСПЛАТНЫЙ КЛАСС ПРОСТОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В МОСКВЕ.

Одиннадцатого октября, в воскресенье, в 2 часа пополудни, совершилось в Москве событие, которое, как бы ни казалось с первого взгляда маловажным, но когда-либо припомнится в летописях русского искусства и вообще русской жизни. Был первый урок обучения музыке — не посредством обыкновенной методы, но посредством такой методы, которую можно назвать *натуральною* или естественною или, наконец, *рациональною,* логическою, назовите — как угодно; — дело не в кличке, а в том, что в этой методе все трудности музыкального искусства не сбиты в один комок, который с учительской кафедры обыкновенно бросается в голову учеников; попадет — хорошо, не попадет — мимо.

По методе, принятой ныне в руководство в *классе простого пения* Русского музыкального общества в Москве, — все трудности дела, по мысли великого педагога Песталоцци * — *делятся,* т. е. расположены в их естественном порядке, выведенном из долголетних опытов и наблюдений; учащиеся не принуждаются петь или играть на инструменте механически, сами не зная, что они такое творят, но с самых первых пор вводятся в самую сущность музыки, т. е. в *интервалы,* независимо от всякого инструмента; другими словами, приобретают скоро те понятия, кои, при обыкновенных способах преподавания, приберегаются лишь к *концу* учения, и входят в состав той науки, которая до сих пор носит уродливое и нелепое на-

звание *генерал-баса* *; эта страшная по названию наука есть просто, как известно, наука об основных законах звуков, точно так же как грамматика есть наука сопряжения — о законах сопряжений слов, арифметика — о законах сопряжения чисел. Должно заметить, что в *естественной* методе музыки все хитрости обыкновенного *нотописания,* которые для начинающего представляются в виде какой-то тарабарской грамоты, приведены к простейшим знакам, выражающим посредством *семи* всякому известных цифр, основные элементы музыки, т. е. интервалы. Всякий музыкант легко поймет, что человеку, знакомому с значением интервалов, легко может сделаться доступным *чтение всякой музыки,* как бы она ни была изображена, — нотами, цифрами, буквами, крюками и в каком бы го ключе ни было. А в том и вся задача *элементарного* обучения музыке.

Общее понятие об этой, еще новой у нас методе и об ее изобретателях представлено в краткой, но прекрасной речи, которою наш знаменитый директор Музыкального общества Николай Григорьевич Рубинштейн открыл этот класс. Вот она:

«Милостивые государи! Позвольте мне, в нескольких словах, объяснить вам цель нашего собрания.

Всем известно, что музыка есть искусство правильного сочетания звуков или голосов.

Звуки бывают двоякого рода: 1) данные природою человеку, т. е. естественные, живые, можно сказать, божественные, словом: человеческий голос и 2) те, которые изобретены людьми в подражание человеческому природному голосу.

Из этого проистекает, что голос человеческий, как инструмент божественный, совершенен и прост, а что всякий инструмент, как голос, придуманный человеком, несовершенен и сложен.

Чтоб знать совершенно музыку, чтоб владеть оркестром, надо изучить все условия музыкальной науки и усвоить себе все трудности бессчетных музыкальных явлений.

Но чтоб воспользоваться сознательно божественным даром голоса,— тайны инструментов могут быть лишними.

Можно довольствоваться, не устремляясь к званию артиста, простой музыкальной грамотой, для той способности пения, которая дается нам, как утешение и развлечение предусмотрительностью промысла.

Все народы поют, а русский народ даже прославился своими песнями, своей способностью не только передавать, но и гармони[зи]ровать свои напевы. Пение—потребность русской жизни. Оно сопутствует ей повсюду, и в радостях, и в печалях, и, сверх того, составляет существенную потребность богослужения.

Нельзя требовать, чтоб целый народ обучался пению по

многосложным требованиям инструментальной науки; но можно достигнуть того, чтобы каждый участвующий в хоре *сознавал,* что он делает, мог бы *читать* музыку, как читает письмена, и даже записывать те звуки и напевы, которые захочет удержать в памяти.

Это — *грамота простого пения,* которую не должно смешивать с наукой музыки, основанной на изучении инструментов и довольно сложной теории. *Простого пения* не должно так же смешивать с пением *артистическим,* художественным, которое тоже имеет свою постепенность, свои приемы и свои условия.

Мы собрались здесь не для того, чтоб сделаться музыкантами, не для того, чтоб сделаться певцами, а для того, чтоб выучиться *читать* по самой упрощенной азбуке, по самым понятным знакам.

Наша цель — *хоровое пение,* и мы будем домогаться не художественной отделки наших хоров, а верности и точности.

От вас будет зависеть потом перейти от грамоты к словесности, то есть к искусству.

Метода, которою мы будем руководствоваться, изобретена в 17 столетии монахом Суэтти (Souhaitty), но обнародовал ее впервые Жан-Жак-Руссо. Впрочем, в его время она далеко не была усовершенствована, и хотя она приобрела в Германии значительных защитников и распространителей, каковы были: Наторп (Natorp) и Песталоцци, но требовала относительно музыкальной меры или такта, а равно и для практических приемов при обучении, существенных улучшений.

Гален (Galin), к сожалению, слишком рано похищенный у науки, дополнил мысль Жан-Жака-Руссо; изобретенный Галенем, так называемый, измеритель продолжения звука (время-измеритель) упростил до крайности способ разъяснения правил музыкального такта. Эме-Пари (Aimè Paris) упростил еще более приемы преподавания посредством так названного им метрического языка (langue des dures); сестра его г-жа Нанина Шеве (Nanine Chevé)* издала целый ряд превосходных упражнений, которыми мы и будем руководствоваться; муж ее Эмиль Шеве, недавно скончавшийся в Париже, сделался распространителем и защитником методы, и отдал ей не только свое время и свой достаток, но даже и свою жизнь.

Благодаря его энергии и бескорыстному служению человечеству, метода, носящая тройное имя, Галеня-Пари-Шеве (Galin-Paris-Chevé), распространяется в пяти частях света и ныне будет служить основанием для наших занятий.

В заключение я должен обратиться к вам с одной убедительной просьбой: если вас привело сюда одно минутное любопытство, а не серьезное желание принять деятельное участие в наших занятиях, то лучше не начинать нам вовсе дела;

только последовательностию упражнений и привычкой к ним можем мы дойти до скорых и блистательных результатов; если же мы будем пропускать классы, то мы не принесем, во-первых, никакой пользы науке, столь важной для истинно гуманного развития, а во-вторых, сами напрасно потеряем свое время. Начать легко, выдержать трудно; но всякий труд нечувствительно и мало-помалу делается наконец легким».

Позволим себе к этой речи прибавить несколько слов, потому в особенности, что метода Шеве у нас почти не известна, хотя во Франции, в течение последних десяти лет, она была предметом жаркой полемики. Как всякая новость, она возбудила против себя гонения и даже преследования со стороны рутинистов, которые обыкновенно не любят переучиваться, упорно держатся за старое потому, что старое им привычнее, и как придорожный камень в басне Крылова, сердятся, зачем люди так радуются дождику, а ему, камню, не отдают почета; поучителен ответ камню на его сетование:

«Сей дождик, как его ни кратко было время,
Лишенную засухой сил,
Обильно ниву напоил,
И земледельца он надежду оживил;
А ты на ниве сей пустое только бремя» *.

В полемике за и против методы, по особому стечению обстоятельств, русским привелось отстаивать против некоторых французских знаменитостей высокое значение их же соотечественника — Шеве *. Вероятно, многим из музыкантов известна дельная, остроумная и горячо написанная брошюра графа Соллогуба: «Les Musiciens contre la musique» — par le comte Sollohub, St. Petersbourg. 1860 *. Я нахожу необходимым указать на эту брошюру, где содержатся довольно подробная история всей этой полемики, а равно и определительные указания на источники (начиная с немецкой книги Наторпа *, [изданной] в 1813 году, последователя Песталоцци), ибо легко может случиться, что, по случаю введения методы Шеве в классы Музыкального общества, и у нас отзовутся возражения противников методы. Во Франции борьба кончилась; тому три месяца умный и добрый Шеве умер, и французы не замедлят причислить его к пантеону своих великих людей; на этот раз французы не ошибутся.

Я не решился бы на слишком строгое осуждение противников *естественной* методы Шеве, если бы сам некогда не принадлежал к их числу. В многократных моих путешествиях по разным странам Европы, я постоянно следил за всеми методами элементарного преподавания, какие только были мне доступны, в особенности по части музыки, ибо придаю ей,— как и вообще художественному элементу,— весьма важное общественное значение везде, и преимущественно в нашем

отечестве. В Германии в каждой маленькой школе учат музыке; она входит в первоначальное образование, наравне с азбукой и первоначальной арифметикой, хотя в евангелических церквах пение и не занимает столь важного места, как в нашем православном богослужении. Везде я встречал неизбежную *скрипочку* — снаряд, без которого и наши *регенты* почитают невозможным обойтиться, забывая, что в нашем богослужении, не как в немецких и латинских церквах, пение не поддерживается и не должно поддерживаться ни органом, ни каким бы то ни было инструментом, и что, следственно, у нас больше нежели где-либо поющие должны руководствоваться собственным внутренним разумением сочетания звуков, без всякой *механической* поддержки. В Германии опытные и добросовестные преподаватели в низших школах единогласно сознавались, что обучение музыке есть труднейший предмет во всей педагогии. Эта трудность состоит главнейше в следующем: соединить в понятии ученика звук *написанный* со звуком *слышимым,* а затем, приучить ученика к уразумению всех случайностей музыкальной меры (такта). Эта трудность, очевидно, обнимает все музыкальное исполнение. Такое сознание заявлено ныне и печатно Геншелем, Крейцером, Сталем, Линднером * и другими, о чем любопытные подробности находятся в вышеупомянутой брошюре графа Соллогуба.

В Швейцарии и некоторых местах Германии вообще я, уже тому лет десять, встретил употребление цифр при музыкальном обучении, но способ их употребления был так неудобен, что я счел себя вправе восстать против этого педагогического приема и приводил против него... бо̀льшую часть тех возражений, которые впоследствии нашел у противников естественной методы.

В 1857 году мне привелось случайно в Париже услышать хор без всяких инструментов, который поразил меня верностию и отчетливостию исполнения, что довольно редко во Франции. То был хор учеников Шеве, о котором я до тех пор не имел никакого понятия. Разумеется, я не замедлил посетить уроки Шеве. Эти уроки производились просто-напросто в анатомической зале знаменитого медицинского Парижского училища (École de Medicine) каждый вечер (когда зала бывает свободна от лекций); пространная, устроенная в виде амфитеатра, как почти все французские аудитории, эта зала представляла особое удобство для обучения многолюдного собрания музыке. Я нашел в зале более трехсот людей обоего пола, разных возрастов и всех званий: чиновников, купцов, ремесленников; все еще предубежденный против цифирной методы, я сел на скамью, чтобы познакомиться с методой собственным опытом. К концу урока мое предубеждение исчезло; я увидел ясно, что посредством сей методы и *только посредством одной этой методы,* из всех мною дотоле исследованных, побеждена

та трудность в музыкальном обучении, которая многочисленным педагогам казалась необоримою. Ученики Шеве, после немногих месяцев, *читали* всякую музыку, а равно и *писали всякую музыку под диктовку.* Вопрос о *музыкальной грамоте* был разрешен окончательно. Во всю мою бытность в Париже, я каждый вечер посещал уроки Шеве, и каждый вечер, самым опытом все более укреплялось мое убеждение в превосходстве этой методы. Повторяю, что ученики Шеве *читают* и *пишут* всякую музыку, не только цифрами, но, впоследствии, какими бы знаками она ни была написана, в каком бы то ни было ключе, в каком бы то ни было тоне, с диезами, бемолями, со всеми хитросплетениями размеров новейшей музыки, словом, достигают того, что недоступно девяти на десять из наших *аматёров.*

Я был побежден, но желал иметь в моем распоряжении такой аргумент, на который я бы мог при случае сослаться. Теперь этот случай представляется. Я вез с собою для одной любительницы нашей старины библиографическую редкость: ирмос «помощник и покровитель», положенный *на четыре голоса;* неизвестно чье переложение, но весьма старинное. Эту редкость видали немногие и из русских; понятно, что в Париже об ней не мог иметь понятие Шеве, а тем менее кто-либо из его учеников.

В июне 1857 года я принес мой старинный ирмос прямо в класс Шеве и спросил доброго старика: могут ли его ученики спеть эту музыку? «Попробуем», отвечал он, и передал ирмос своему сыну, который написал его на школьной доске, *все четыре голоса вместе:* сопрано, альт, тенор и бас *в виде партитуры,* а между тем, отец Шеве продолжал с учениками обычные школьные упражнения. Когда весь ирмос был написан на доске, Шеве обратился к ученикам с следующими словами: «Рассматривайте, мои друзья, хорошенько; это — русская церковная музыка; вы здесь встретите некоторые интонации и переходы, вам непривычные. Начнемте». Шеве дал тон по камертону (другого *никакого инструмента* в этой методе не употребляется), и *все триста человек пропели четырех-голосный ирмос по партитуре, не только без всякой ошибки, но даже без всякого недоумения.* Признаюсь, такого факта мне еще никогда не представлялось, и в то время, если бы только мне об нем рассказывали, а не был бы я его свидетелем и слушателем, то я бы ему не поверил. Обращаю особое внимание моих читателей на то, что эти триста человек были не то, что у нас обыкновенно называют певчими; но люди всякого звания, преимущественно ремесленники, которые, по собственной доброй воле, сбирались в класс Шеве, с 9 часов вечера, т. е. по окончании своих дневных трудов.

Я оставил мою библиографическую редкость в библиотеке школы, с означением дня произведенного мною опыта. Теперь,

как известно, ученики же Шеве поют на клиросе все службы в нашей новопостроенной православной церкви в Париже.

Шеве смотрел на свое дело очень просто, без всякого теоретического идеализма, но с практической, житейской, или, если угодно, с художественно-нравственной стороны. Он был сначала медиком во флоте, потом отличным профессором физиологии и математики, но еще прежде, за свои отличные действия в 1830 году в Сенегале при бывшей там эпидемии, получил орден Почетного Легиона, что тогда, особенно для медика, было наградой необычайной; но он оставил не только медицину и математику, где его имя уже делалось знаменитым, но и служебную карьеру, которая ему открывалась так блистательно и посвятил себя... обучению бедных людей музыке[1]. Каждый день с 1844 года (следств[енно] в продолжение двадцати лет) он приходил пешком в анатомическую залу, довольно отдаленную от его жилища, в какую бы погоду ни было, и в продолжение двух часов учил толпу простолюдинов не только даром, но даже освещая залу на свой счет.

«Я руководствовался,— отвечал он раз на мои вопросы, двумя убеждениями: 1-е) нас французов считают не способными к музыке, но это неправда; музыка врождена каждому человеку; все дело в том, что у нас дурно учили музыке, а 2-е) каждый вечер, возвращаясь из школы, я утешаюсь тою отрадною мыслию, что мои ученики уж не пойдут ни в кабак, ни буянить на улице. *Душа у них иначе музыкою настраивается.* Возвратясь домой, муж с женой, отцы с детьми не примутся вздорить от одной скуки, что у нас главнейшая причина домашних ссор; если им скучно, они... *запоют* и время на ссору пройдет незаметно. Вот все, чего я ищу; а потом выделится ли из них отличный музыкант,— это уж их дело; моя цель внести в народ художественный элемент умиротворения, а между тем и приготовить *материал* (la matière première), из которого могут твориться художники».

В моей памяти сохранились почти самые слова Шеве, может быть, только в ином порядке, ибо, возвратившись к себе, я тогда же записал их.

Мир праху достойного человека! никто не вправе не сочувствовать его труженической жизни. Здесь народности исчезают. Имя Шеве, как имена Песталоцци, аббата Лепе, Ланкастера *, принадлежат всему человечеству.

Читатели простят мне это длинное отступление; оно было необходимо потому, осмелюсь повторить, что о методе Шеве у нас существуют весьма смутные понятия; так многие, наобум,

---

[1] Мы почерпаем эти исторические подробности из официального французского Монитера * 28 августа 1864 г. и из журнала, который служит органом методы и носит название «музыкальной реформы» (La reforme musicale—4 sept. 1864, № 31) и у нас в России получается весьма немногими.

утверждают, что цель этой методы — заменить ноты цифрами. Ничего не бывало. Цифра здесь лишь первая ступенька для полного уразумения всех тех многосложных сочетаний звуков, которые изображаются обыкновенными нотами и которые все, *математически*, приводятся к семи *величинам*, т. е. к семи звукам, выраженным посредством *семи* всем известных знаков — чем побеждается первая трудность при начальном изучении музыки — где насчитывается до 800 — и даже до 12 600 разных условных знаков, *выражающих одно и то же*. Что мудреного, что ученики по рутинной методе теряются в этом хаосе. Учившиеся по методе Шеве не только легко переходят от цифры к нотам, но (необходимо на этом факте настаивать) и *читают ноты во всех возможных ключах;* между тем много ли найдется между аматёрами лиц, которым было бы известно более двух ключей, так называемого *дискантового* (ключ sol на второй линейке) и так называемого *басового* (ключ fa на четвертой линейке)? Многие из аматёров играют целые концерты, и не в состоянии, с первого раза, сыграть простой аккомпанемент, особливо если в нем встречается много бемолей и диезов. Многие аматёры выпевают удивительные итальянские арии, да еще с так называемым чувством, но подложите им самую простую четырехголосную партитуру, написанную, как и следует, в сопранном, теноровом, альтовом и басовом ключе, и аматёры придут в тупик, простодушно отзываясь, что они *певческих нот* не знают, как будто эти ноты были нечто особенное. Это немножко вроде тех простолюдинов, которые говорят, что они могут читать только крупную печать, а не мелкую, по своей книжке, а не по чужой. Слышны, по временам, и такого рода утверждения, что будто бы метода Шеве есть нечто механическое. По справке,— дело выходит наоборот. Если существует действительно *механическая* метода обучения музыке, то это название вполне принадлежит лишь обыкновенной рутинной методе обучения, где, не познакомив учащегося с разными сопряжениями интервалов, этих существенных элементов музыки, заставляют его затверживать какую-нибудь пьесу, будто бы легкую, потом другую потруднее и т. д. В результате, учившиеся десять лет, собственно говоря, знают только несколько пьес, но не музыку. Изо ста аматёров едва ли двое в состоянии удовлетворительно объяснить, какая разница между тоном и полутоном, какое их значение в музыке и почему они так называются, а между тем здесь дело существенное. Словом, обыкновенное преподавание музыки похоже на то, если бы кто, обучая какому-нибудь языку, положим английскому, начал бы с того, что заставил ученика учить наизусть целые сцены из Шекспира, в которых ученик не понимает ни единого слова. Конечно, и таким способом, после многих лет и при пособии разных случайностей, ученик поймет, наконец, смысл некоторых стихов Шекспира, но

все-таки английского языка знать не будет; да и не простее ли начать с азбуки? В нашем сравнении, на беду, нет преувеличения. Довольно известно, что, тому несколько лет, в одном из воспитательных заведений, одну несчастную воспитанницу выучили играть концерт Шопена *с рук,* так, что она его самым блистательным образом сыграла на публичном экзамене. Слушатели не могли надивиться той чудной методе, которая в один год могла довести девушку до возможности играть один из труднейших концертов того времени. Ларчик просто открывался. К сожалению, этот минутный успех, произведенный посредством бессовестного подлога, был гробом для таланта бедной девушки; во всей области музыки она знала одно—концерт Шопена — и более ничего. Естественным следствием такой варварской проделки было то, что одаренная щедро от природы девушка получила непреодолимое отвращение к музыке. Такое безобразное явление, разумеется, в разных степенях, но повторяется довольно часто при обыкновенном преподавании музыки. Бесспорно, что человек, одаренный от природы, может сделаться хорошим музыкантом по всякой методе и даже вопреки методе, но, вообще, учащийся музыке делается музыкантом лишь тогда, когда выразумеет таинства так называемого генерал-баса, т. е. когда разными окольными путями доберется снова до азбуки. Я понимаю здесь слово музыкант в самом ограниченном смысле, то есть человека, которого перестанут пугать разные ключи, двойные бемоли и диезы, необычное деление такта, словом, который получает возможность *читать* всякую музыку, как грамотный человек всякую книгу, и даже записать услышанный напев. Нужно ли говорить, что здесь лишь первая ступень настоящего музыкального знания, но и до этой ступени достигают обыкновенно через десятки лет, и то люди богатые, которые в состоянии пользоваться отдельными уроками умного профессора, или наконец люди, исключительно посвятившие себя изучению музыки, как например, артисты и виртуозы. Но такой способ обучения недоступен бóльшему числу людей, даже одаренных способностию к музыке. Как трудно образуются у нас приходские хоры, и как поют они наши высокохудожественные песнопения, которым ни у одного народа нет ничего подобного (я разумею здесь наши подлинные песнопения в том точно виде, как они напечатаны в обиходе, ирмологии, октоихе *Синодального издания,* — а не искажения этих напевов, носящие название *переложений* того или другого господина)! сколько талантов погибает у нас оттого, что не могут преодолеть трудностей, встречающих каждого начинающего учиться музыке, выразуметь смысл бесчисленных знаков, постепенно, при развитии сего искусства, вошедших в обыкновенное нотописание, и которые, как сказано выше, очень просто приводятся к семи степеням или к семи звукам. Позволим еще сравнение: есть примеры людей, ко-

торые, никогда не учась, делаются художниками; но эти случаи наперечет, и потом, не надобно думать, что этим даровитым людям искусство дается без труда. Все дело в том, что оно дается им легче. Но представьте себе, если бы в класс уездного училища принесли палитру, кисти, краски и заставили бы учеников механически срисовывать картину Брюллова или Айвазовского! * Настоящее рисование в хорошо устроенной элементарной школе, как например, в Германии, начинается с *линейного черчения* и теории перспективы в простейшем ее виде. Из шестидесяти учеников, каждый, ознакомившись с черчением геометрических фигур, выносит из школы знание, пригодное во всех случаях жизни; будет ли он механик, строитель, рисовальщик на ситцевой фабрике, даже просто хозяин дома — во всех случаях пригодится ему линейное черчение; а если бог одарил его талантом, то ему легче сделаться живописцем, архитектором, скульптором, нежели человеку, не приобретшему ни навыка к линейному черчению, ни твердости руки, ни верного глазомера.

Метода Шеве в отношении к музыке — точно то же, что линейное черчение в отношении к живописи, грамота в отношении к литературе. Не всякому дано быть литератором, но нельзя сделаться литератором, не умевши читать и писать; нельзя даже без этого простого знания приобрести никакого познания, почерпаемого лишь из книг. Все это ясно как дважды два — четыре, так, что даже как-то совестно о том и говорить,— но что же прикажете делать, если многие (и даже из знаменитых, как доказала вышеупомянутая полемика) не хотят признать, что справедливое в отношении к словесной грамоте справедливо и в отношении к грамоте музыкальной. Музыкальная грамота у нас нужнее нежели где бы то ни было, и по врожденной способности нашего народа к музыке, особенно гармонической, и по важному месту, которое музыка занимает во всех явлениях нашего общественного быта. Между тем, бо̀льшая часть так называемых наших *хоров* поют больше понаслышке, при пособии регентской скрипочки, т. е. механически, почти всегда немножко вроде той воспитанницы, которая разыгрывала концерт Шопена.

Метода Шеве приспособлена именно к обучению больших масс и удивительно ловко применяется к нашему хоровому пению вообще. Отбрасывая всякое механическое заучивание, она вводит учащегося прямо в самую *суть* музыки; всякое новое понятие не механически вмещается в голову учащегося, но *живым* путем, прирастая к прежде полученным знаниям. Вот почему методе Шеве можно придать по справедливости название *естественной методы изучения музыки,* и нельзя довольно быть благодарным Московскому музыкальному обществу за введение этой методы в свои классы. С божиею помощью, мы не замедлим увидеть плоды этого нововведения, если только

поддержится сочувствие учащихся и они не покинут дела, не дождавшись результата.

На первый раз сочувствие было большое. Собравшихся в классе было более 60 человек обоего пола и разных возрастов, так, что приготовленная для класса зала оказалась слишком мала, и если такое сочувствие продолжится, то Обществу надобно будет серьезно подумать о приобретении другой залы [1]. Почему бы не испросить залы в университете или в одной из гимназий, остающиеся по воскресеньям пустыми? Например, как бы хорошо, если бы дозволено было для этого предмета воспользоваться именно анатомическим театром в университете. Дело в том, что для методы Шеве устройство сидений *в виде амфитеатра* — есть почти необходимость, ибо обучение производится посредством больших таблиц, которые должны быть не только ясно видимы, но и *читаемы* каждым учащимся с своего места. Будем надеяться, что на это желание отзовется участие всех, кому дорого русское просвещение. Класс простого пения поручен Обществом ученому и талантливому профессору музыки г-ну Альбрехту *. Хотя он родом немец, но чисто и правильно выражается по-русски и даже без всякого немецкого акцента. Он говорит просто, следит за недоразумениями учащихся и направляет свое преподавание так, чтоб эти недоразумения сами собою разъяснялись; словом, он читает не лекцию, но входит в беседу с учащимися, стараясь угадать то, что их наиболее затрудняет. Если так дело пойдет, то наши хоры приумножатся людьми, умеющими читать музыку, и, следственно, правильно исполнять ее, что между прочим для многих бедных людей будет большим подспорьем в жизни во всех отношениях. Прибавим, что обучение простому пению производится в Музыкальном обществе *бесплатно* *. Обществу такой расход сделался возможным, благодаря постоянному, щедрому содействию его высокой покровительницы государыни великой княгини Елены Павловны и дружному, уже несколько лет, сочувствию московской публики. Явление отрадное и — поучительное.

Текст уроков листами предполагается печатать во всеобщее сведение [2].

---

[1] Зала довольно пространная уже приискана Обществом в д[оме] г-жи Воейковой на Моховой, куда с 3-го урока и переведен *Бесплатный хоровой класс по методе Шеве*. Число учащихся умножилось до того, что уже идет речь о прекращении приема новых учеников. Уроки по воскресеньям и четвергам начинаются ровно в 2 часа.

[2] Вот книги относительно методы Шеве, и недорогие, и легко находимые в Москве:

У книгопродавца Готье (на Кузнецком мосту): Exercices élémentaires de lecture musical à l'usage des écoles primaires par M-r et M-me Emile Chevé.

У книгопродавца Дейбнера (на Кузнецком мосту): Practischer Cursus der Chevéschen Elementar-gesang-methode von Dr. Carl Oettel, Dorpat.

ЛАУБ В МОЦАРТОВСКОМ ГЕ-МОЛЬНОМ КВИНТЕТЕ

«Кто не слыхал Лауба * в ге-мольном квинтете Моцарта, тот не слыхал этого квинтетеа». Эти слова выговорились невольно почти всеми бывшими 9-го марта в квартетном собрании Русского музыкального общества *, которому нельзя, хоть мимоходом, не сказать еще раз спасибо за его заботливость приглашать в среду своих вечеров не штукарей, потешающихся над податливостью нашей публики, но таких исполнителей, каков знаменитый Лауб. Кто из музыкантов не знает наизусть той дивной поэмы, которая называется ге-мольным квинтетом? Но как редко приходится слышать такое его исполнение, которое бы вполне удовлетворяло нашему художественному чувству! Здесь, разумеется, дело идет не о чистоте или отчетливости исполнения, что предполагается во всяком, кто принимается играть такую музыку, и, впрочем, большая часть скрипачей нашего времени исполняет музыку несравненно труднейшую партии первой скрипки в Моцартовском квинтете. Не в том дело: настоящая трудность состоит в уразумении характера этой композиции. В ней, как в большей части Моцартовских сочинений, вдохновенная изобретательность соединяется с весьма тщательною *ученою* обработкой. Этот квинтет, который так всем известен, так всем понятен, так нравится своею простотой, мелодичностию, почти безыскусственностию, есть вместе богатый источник для всякого изучающего контрапунктные сопряжения, эффекты инструментов, эффект той или другой струны в семействе скрипок, словом, все то, что относится к чисто учебной технике искусства. Если следить этот квинтет по партитуре во время исполнения, то можно увериться, что здесь нет оборота фразы, нет входа инструмента, нет ноты, где бы не видно было того, что можно назвать художественным расчетом, или экономией музыкального творения. Этот двойственный характер квинтета, чисто технический и высоко эстетический, часто вводит исполнителей в заблуждения разного рода. Одни играют его со всею возможною схоластическою сухостию; другие придают ему характер agitato, характер почти отчаянный и трагический, который входит в противоречие с игривыми мотивами (перешедшими даже в балеты), которые Моцарт щедро рассыпал по своей композиции; иные, наконец, видят в этом сочинении что-то буколическое, и разыгрывают его с итальянским жеманством.

Methode Galin-Paris-Cheve-Singschul von Stahl.-Aachen.

Желающие подробнее познакомиться с сей методой должны обратиться к следующим книгам. Methode Flementaire de musique vocal par M-r et M-me Emile Chevé. Paris, in 8°, 1856—6-e edition. Вероятно, ныне есть издание и новое.

Les musiciens contre la musique par le Comte Sollohub. St. Petersbourg. 1860, brochure in 8°.

Лауб избежал всех этих крайностей; игра его трезвая, отчетливая, классическая, но он придал ей характер спокойной меланхолии,— словом, характер той грустной неопределенной отрады, которая возбуждается в нас, например, воспоминанием о чем-то былом. И едва ли Лауб тонким художественным чутьем не угадал того духовного настроения Моцарта, которое отразилось в этом квинтете. Вот, если не ошибаемся, причина, почему эта столь известная всем музыка произвела такое сильное впечатление на слушателей,— показалась чем-то новым. Художник-исполнитель угадал художника-сочинителя, что случается гораздо реже, нежели как обыкновенно полагают. В музыке исполнение, т. е. уразумение творческого чувства, гораздо труднее, нежели в другом каком-либо искусстве. Музыка не может и не должна выражать ничего резкого, ничего даже определительного; музыкой, как давно уже было сказано, хоть и в насмешку, но весьма справедливо, нельзя себе выпросить даже стакана воды. Но в том и важное преимущество музыки; музыкальное ощущение сходно с тем, которое возбуждается в нас, например, звездною ночью, роскошным сиянием солнца на безоблачном небе, возвратом в знакомое, дорогое место, встречей старого друга, взглядом любимой женщины, пожатием ее руки, мыслию о несбыточной надежде, мечтами о будущем, воспоминаниями о прошедшем,— словом, сходно со всеми теми нашими, хотя и весьма *реальными*, ощущениями, для выражения которых бессильны и резец, и кисть и слово. Но от этого особого и высокого преимущества музыки и происходит трудность сего искусства и для сочинителей, и особливо для исполнителей. Материал музыканта так тонок, так воздушен, что лишь художественная рука может употреблять его в дело, не испортив: или он огрубеет от невежественного прикосновения, или разлетится безвозвратно. На такие мысли невольно наводит исполнение Лауба *; оно как всякое художественное исполнение разъясняет сущность искусства, его органическое строение. Мы решаемся их высказать, предоставляя другим более подробный технический разбор этого вечера. Заметим только, что Лауб нашел себе достойных помощников в кружке исполнителей Русского музыкального общества.

9 марта.

НОВАЯ ПЕВИЦА НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОЙ ОПЕРЫ

Московская опера обогатилась неожиданным и редким приобретением *, которого история имеет полное право на общее сочувствие. Русская девушка воспитывалась (если не ошибаемся, даже родилась) в чужих краях *; теперь настоящее ее имя прикрыто именем *Александровой* — так мы и будем называть ее. Независимое положение, счастливая обстановка жизни

дали г-же Александровой возможность не только получить вполне европейское общее образование, но и развить свой природный музыкальный талант до высокой степени. В числе ее учителей были разные европейские знаменитости *; она училась ревностно, но единственно для *искусства*, по врожденному влечению, без всякой посторонней цели.

Одаренная высоким, сильным и звучным сопрано, г-жа Александрова не ограничивалась одними блестками музыки; совершенствуя свой голос под руководством итальянцев, она в то же время училась и *науке музыки*, как у нас учатся немногие. Вполне развитый механизм пения, отличная игра на фортепиано, теория гармонии,— все это доступно нашей молодой соотечественнице как опытному профессору. Трудностей для нее не существует; она равно поет итальянскую, французскую, немецкую и русскую музыку, сохраняя характер, свойственный каждому из сих родов музыки.

Она чувствовала в себе призвание и к сцене, но могла удовлетворить ему, по особому своему положению, лишь в семейных и придворных домашних спектаклях. Ее симпатический голос, искусство управлять им, природная способность к сценическому представлению, при красивой наружности, приводили в восторг ее малочисленных слушателей.

Почти еще в юности г-жа Александрова вышла замуж за почтенного человека, которому готовилась обеспеченная, даже, так называемая, блестящая карьера, и юная художница посвятила себя вполне семейной жизни.

Так протекли *немногие* годы. Г-жа Александрова скоро овдовела. От прошедшей жизни ей остались... лишь обязанности матери. Этим обязанностям она благородно принесла в жертву светские условия, житейский говор, и... как это все называется? Служение искусству для нее осталось то же— переменилось лишь место этого служения.

Г-жа Александрова на днях появится на сцену московской оперы в *Иване Сусанине* в роли Антониды *. Мы не хотим предупреждать суждения публики, но ради искусства и ради высоконравственного смысла такой решимости молодой женщины не можем не пожелать полного успеха даровитой дебютантке.

ДЕБЮТ Г-ЖИ АЛЕКСАНДРОВОЙ В РОЛИ АНТОНИДЫ В ОПЕРЕ «ИВАН СУСАНИН» ГЛИНКИ

Москва 1 декабря [1865] полночь

Полный успех. Зал почти полон, за исключением нескольких лож и нескольких пустых кресел. (Здесь не объявляют в газетах о спектаклях — это является монополией редакции афиш (Антракт)!!) *. Говорят, что вчера на репетиции она [Александрова] была очень взволнована, но на сцене это было

мало заметно, по крайней мере по внешнему виду, я волновался больше, чем она. Я заметил небольшую дрожь в ее голосе, но постепенно публика, наэлектризованная блестящими фразами первой арии, которые так подходят к характеру ее [Александровой] голоса, ответила на ее пение продолжительными аплодисментами, которые придали смелости дебютантке. Симпатия публики увеличивалась с каждой сценой; самый большой триумф ожидал ее [Александрову] в третьем акте, в волнующей сцене расставания с отцом; эта ситуация дала возможность г-же Александровой развернуть свой драматический талант и доказать, что она не ограничивается только фиоритурами. Ее вызывали раз десять и публика преподнесла даже ей импровизированный букет. У нее [Александровой] были довольно хорошие партнеры и ей удалось даже воодушевить тенора Владиславлева *, который старался изо всех сил и несколько раз она выводила на сцену главных исполнителей, тогда как крики публики требовали лишь г-жу Александрову.

Все это много для публики *первых рядов* в Москве, публики обычно довольно апатичной и всегда более склонной к осуждению, чем к энтузиазму. Необходимо заметить, кроме того, что роль Антониды довольно неблагодарна, ибо композитор отвел главную роль контральто (Ваня). Глинка никогда не слыхал г-жи А[лександровой] в роли Антониды. Постановка, костюмы и декорации были очень бедны и, следовательно, именно музыка занимала главное место. Говорят, что Дирекция дает ей [Александровой] 100 р. серебром за представление при полном сборе до 1-го января, а позднее — будет видно [несколько слов неразборчиво]. Совершенно очевидно, что она [Александрова] произведет больше впечатления в других, более драматических ролях, как, например, в «Русалке» и (в другом жанре) в «Марте» *. Я очень ей советую роли Юдифи и Рогнеды. Говорят также и о «Гугенотах».

Далее следует небольшая статья, которую я напечатал в Московской газете за несколько дней до дебюта *, так как г-жа Кочетова была еще мало известна в Москве, особенно под своим другим именем.

РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Милостивые государи! Я не ожидал, что буду говорить сегодня в вашем почтенном, дружеском кругу, и даже не полагал, что здоровье дозволит мне быть здесь. Потому прошу вас быть снисходительными, если речь моя будет уже слишком безыскусственною.— Но в настоящую минуту я не могу, хоть в нескольких простых словах, не выразить моего глу-

бокого сочувствия к той отрасли деятельности московского Музыкального общества, которая оставалась как бы забытою во всех наших художественно-музыкальных сообществах. В вашей консерватории будет преподаваться наука,— к удивлению, — у нас новая: *История церковного пения в России,* — новая до такой степени, что нельзя указать ни одного *печатного* сочинения, которое бы могло служить учебником или руководством по сему предмету. В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши православные храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое, как историческое, так и художественное значение. Между тем не только первоначальные безлинейные знаки, которыми изображались до XVIII века наши древние напевы, но даже и существующие доныне церковные (квадратные) линейные ноты остаются для многих и многих недоступными, а с тем вместе была невозможною и история нашего древнего звукописания. Не могу не радоваться душевно, что этот важный, существенный в России предмет вверен преподаванию благочестивого и ученого мужа, священника Димитрия Васильевича Разумовского *, неутомимого изыскателя по части *нашей* музыкальной археологии, и которого недавние исследования значительно осветили эту, не известную доныне, область наших отечественных преданий. Будем надеяться, что со временем Московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных *мирских* напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси. Доныне эта обработка еще невозможна: у нас нет еще собрания *верно* записанных наших народных напевов, со всеми их местными вариантами и оттенками. Доныне большая часть записывавших наши напевы старалась подводить их под уровень общей музыки *, и даже позволяли себе исправлять в них мнимые ошибки, или характеристические отступления от общепринятых правил. Смею думать, что *исправители* сами ошибались, ибо народные напевы суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песнь, как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самых напевов, как они есть, их теорию. Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего *характер* русского напева мы разом, бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское? В наше время мы уже не можем довольствоваться одними предположениями; наука должна исследовать это явление, но для науки нужны надежные материалы. Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное обра-

зование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши *подлинные* народные напевы и науке представится возможным бессознательное доныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение. Позвольте, мм. гг., предложить вам тост за преуспеяние русской музыки, как *искусства* и как *науки* *.

ПРИМЕЧАНИЕ к ПИСЬМУ М. И. ГЛИНКИ к В. Ф. ОДОЕВСКОМУ

Речь идет не более не менее, как о поставке на сцену Ивана Сусанина,— что встретило тысячу затруднений и до конца было соединено с невообразимыми хлопотами. Удалось пригнать поставку к открытию Большого театра, который тогда переделывался. Последняя генеральная репетиция происходила при стуке и крике работников, доканчивавших уборку лож. Бывшие на этой репетиции, за немногими исключениями, приняли оперу убийственно холодно. После первого представления, на которое попали и присяжные посетители итальянской оперы, ради открытия нового театра, не могли надивиться смелости написать большую русскую оперу; в эту эпоху наши так называемые любители музыки *беллинились* точно так же как теперь предаются *вердятине* *; но тогда еще было хуже. Глинка, за исключением небольшого кружка, не был оценен вовсе. Неумевшие различить доминанты от тоники, и фальшиво распевавшие итальянские каватины, с так называемым чувством, какие и ныне имеются, находили, что вся опера Глинки есть не иное что, как собрание русских песен *. Северная пчела нападала на польский элемент в опере, который находила неверным; вообще топтала музыку Глинки в грязь и по сему поводу пускалась в невообразимые толкования о гармонии и мелодии, которых различие ей как-то смутно представлялось. Публика просто не понимала ни музыки, ни статей о музыке. Впрочем, таково было незнание дела, что даже гораздо позже один, весьма недурной литератор напечатал статью, где смело утверждал, что доминанты и тоники в музыке нет, что их выдумал какой-то педант, и что Палестрина тем велик, что он писал — без контрапункта! — Все это напечатано. Музыкальная азбука долго нам не давалась, и полагали серьезно, что можно писать о музыке, не имея о ней даже самых элементарных понятий.

ПИСЬМО К Н. М. ПАНОВСКОМУ О МУЗЫКЕ В. Н. КАШПЕРОВА * К ОПЕРЕ «ГРОЗА»

«Вы хотели знать, старый товарищ *, какое впечатление произвела на меня новая музыка к опере «Гроза» нашего

даровитого Кашперова. Попытаюсь исполнить Ваше желание. Выразить собственно мое убеждение в кратких словах было бы довольно трудно; даже, по-настоящему, я бы должен был прежде всего подробно разъяснить, каким путем я пришел к моим выводам, но такое подробное разъяснение было бы здесь не к месту.

Ограничусь на сей раз намеками».

«Всякое музыкальное явление, всякий музыкальный характер может быть воспроизведен в мире художества, или, как говорят, идеализирован.

Наш даровитый Кашперов, сколько нам показалось при чтении его партитуры, имел в виду идеализировать именно вторую, *новую* эпоху русской музыки *, и, как нам кажется, эта попытка удалась ему как нельзя лучше. Он не перенес в свою оперу ни одного из ходячих мотивов; едва последование нескольких звуков намекает на какую-либо из привычных форм; но затем главная мысль мелодии, ее обработка принадлежат вполне композитору.

Мы, с нашей точки зрения, конечно, желали бы лучше встретить в русской опере развитие нашего ста[...] *.

Кашперов остался вполне верен предназначенной им себе цели. Ученик и друг Глинки, он, однако, не подражает ему, но владеет собственным своим вдохновением. Особого рода мелодичность, округленность и законченность музыкальной формы, как в составе целого нумера, так и в отдельных фразах, блестящая инструментовка, знакомая со всеми новейшими приемами, никогда однако не затемняющая ни мотива, ни голоса,— суть неотъемлемая принадлежность музыки Кашперова. Ему удалось даже, сколько мы могли судить по партитуре, развить музыкально-русский комический характер (особенно в лице Кабанихи). Долговременное пребывание в Италии, глубокое изучение самого механизма пения, условий голосовой певучести, пределов силы нашего голосового снаряда, словом, все элементы, необходимые для образования отличного профессора пения, проводят в музыке Кашперова особую весьма важную черту, нередко забываемую в новейшей германской школе.— Мы не удивляемся, что оперы, написанные им в Италии на итальянский текст, имели большой успех и пользуются большим уважением между итальянцами,— несмотря на то, что для них Кашперов—un Russo, почти то же, что un Tedesco *.—

В одном из концертов мы услышим отрывок из оперы «Гроза» *, не смеем предрешать мнения публики, но нам сдается, что она не будет равнодушна к музыке Кашперова и позволит себе по крайней мере пожелать нашему даровитому композитору полного успеха и такого же сочувствия на родине, какое он встречал в Италии».

КОНЦЕРТ Г-ЖИ АЛЕКСАНДРОВОЙ

В среду 29-го марта, в $8^1/_2$ часов вечера, в зале Благородного собрания — концерт любимицы нашей публики, нашей искусной и даровитой певицы г-жи Александровой.

Концерты даются у нас, неизвестно по каким причинам и соображениям, единственно в течение великого поста; отсюда—тысячи неудобств и для артистов и для публики. Нередко у нас встречаются два концерта в один и тот же день, к невыгоде артистов и к неудовольствию публики; понятно, что сжатые в кратком периоде времени концерты не могут иметь того интереса, который возбуждался бы многими из них, если б они давались у нас свободно, в течение целого года, как во всех странах мира. Очень и очень стоило бы обратить немножко света на тёмный вопрос: какого рода шлагбаумы мешают проезду музыкального художества к воротам публики? Было бы любопытно о том проведать *.

Несмотря на многое множество концертов в эти дни, мы уверены однакоже, что концерт г-жи Александровой привлечет внимание публики. Талантливая певица, при своем всестороннем образовании, обладая всеми тайнами своего искусства, может без страха пользоваться огромным репертуаром и потому придать своему концерту большое разнообразие. Мы услышим арию из *Африканки* Мейербера, оперы не известной в Москве; его же дуэт «La mère-grande» * и совсем в другом роде; *Аделаиду* Бетховена; прелестную, и из всех арий Глинки наименее известную—*Маргариту; Серенаду* Гуно; многие пьесы, преимущественно русских композиторов: Балакирева, Варламова; трио из *Ивана Сусанина* и наконец весьма интересный малороссийский дуэт между г-жами Александровой и Ивановой. Наш знаменитый фортепианист и капельмейстер Н. Г. Рубинштейн, вместе с г. Минкусом *, а равно гг. Раппорт и Демидов, также примут участие в этом во всех отношениях замечательном концерте.

Мы убеждены, что публика, постоянно принимающая г-жу Александрову с таким сочувствием, всегда готова поддержать певицу, которая пополам с г-жей Оноре выносит на своих плечах едва ли не всю нашу московскую оперу.

РУССКАЯ ИЛИ ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА?

Вот вопрос, и вопрос не бездельный. Частные люди намереваются, как кажется, сделать складчину что ли, или как-нибудь иначе, но *завести в Москве итальянскую оперу*. Почему не так!—частное предприятие есть дело вольное. Если есть люди, которые чувствуют необходимость слушать постоянно Троваторе, Риголетто, la Forza del Destino или Pardon

de Ploermel *,— на то их добрая воля, и никто не вправе их осуждать, точно так же как нельзя осуждать и тех, кому нужны бульварные оперетки Оффенбаха * или *«Леста — Днепровская русалка»*. Попытка частных людей завести итальянскую оперу *на свой страх* уже тем хороша, что будет опытом частного, самобытного предприятия в театральном деле и послужит к практическому разрешению трудного вопроса: должен ли наш театр оставаться, как его называют, присутственным местом, или может быть передан в частные руки, как передаются у нас, и, правда, не без успеха, разные казенные фабрики, типографии и тому подобные заведения.

То было бы горько, если бы на *Риголетто* или *Троваторе* пошли наши городские деньги, деньги не малые, 57 тысяч; деньги кровные, для которых мы урезываем и школы, и больницы, и разные другие полезные устройства, хоть напр[имер], бойни, мостовые и проч. т. п. В самом деле, если предположить, что с нас, московских обывателей, могли бы собираться 57 тысяч для распространения и утверждения в нас di tanti palpiti, когда, не говоря о прочем, нам нужен *театр русский* вообще, *русская опера* в особенности,— то такое употребление наших кровных пятидесяти семи тысяч показалось бы невероятным, немыслимым, нелепым до крайности. Мы уверены, что такого соблазна не будет.

На все это было сделано весьма основательное возражение: «ведь у нас в Москве нет русской оперы, так лучше же иметь какую-нибудь, хоть итальянскую, нежели никакой».

Возражение сильно и невольно заставляет призадуматься, но вслед затем возникает вопрос: отчего же в Москве так слабосильна русская опера? Отчего в Петербурге русская опера заставила позабыть об итальянской, хотя в Петербурге, где живут и иностранные дипломаты и вообще больше иностранцев, нежели в Москве, итальянская опера имеет хоть какой-нибудь повод к существованию.

Но отчего нет *русской* оперы *в Москве*, или, точнее сказать, отчего так слабы ее средства? Нет голосов что ли на Руси? Петербургская опера доказывает противное, — не говоря об Ивановых, Андреевых * и других наших русских певцах, отличавшихся и отличающихся на сценах чужеземных? Правду сказать, в этом деле виноваты мы *все*, начиная с публики. Московская опера весьма было оживилась с появлением г-жи Александровой; эта замечательная певица внесла в наш оперный мир элемент довольно у нас редкий: европейское образование и основательное, даже глубокое знание своего искусства. За такой элемент следовало бы ухватиться обеими руками. При участии г-жи Александровой «Иван Сусанин» Глинки и «Русалка» Даргомыжского показались нам новыми операми. Ей же мы обязаны постановкою второстепенных, но приятных опер: «Фауста» Гуно, «Марты» Фло-

това. Когда есть в труппе такой сопрано, как г-жа Александрова, такой контральт, как г-жа Оноре, то нельзя сказать, что опера не существует. Такие два таланта потянут за собою и образуют всех прочих. У нас на глазах значительно усовершенствовались г-жа Иванова, гг. Раппорт, Радонежский, Демидов *. В Италии, за которою мы так гонимся, когда в каком театре есть хоть одна примадонна, антрепренер вполне счастлив; он уверен, что публика его поддержит. Следовательно, средства для русской оперы *есть*. А сколько вне театра лиц, которых мы слышим в концертах, особенно Русского музыкального общества? Отчего не поступают они на московскую сцену? Отчего на этой сцене появляются певцы и певицы невозможные, невообразимые? Отчего г-жа Александрова, столь любимая публикой, так редко появляется на сцене? Отчего ее партии поручаются другим, далеко не первостатейным лицам? — Вопросы неразрешимые для простых смертных.

Повторяем: главная вина — в самой публике, по крайней мере в значительной или в хлопающей ее части. Если музыкальный толк развился в некоторых кружках преимущественно под влиянием Русского музыкального общества, если сделались более доступными общему разумению Гайдн, Гендель, Моцарт, Бетховен, Мендельсон-Бартольди, Шуберт, Шуман, даже Себастиян Бах (дело в прошлые дни немыслимое),— то это влияние едва коснулось других кружков. Большею частью не оценяется правильное, вполне художественное пение, — но послышатся трели, рулады, хоть с грехом пополам, и поднимаются руки на хлопание. Есть слушатели, готовые выносить целые пьесы, пропетые полутоном ниже, или выше оркестра, или даже дуэты между полишинелем и немазаною телегою... и sempre bene, и хлопанье, и клики, и букеты, дошедшие до последней степени нелепости. Недостаток художественного образования доказывается, между прочим, тем, что в Москве вечер, составленный из площадных французских куплетов, может отвлекать публику от концертов первоклассных европейских знаменитостей, *временно* находящихся в Москве; доказывается и возможностию существования у нас *цирка,* да не одного, *а двух,* т. е. таких заведений, где ясно обнаруживается, до какой степени могут быть умны лошади и до какой степени могут быть глупы люди. Цирки понятны в городах с миллионным населением и где десятки разных театров, а у нас на 300 тысяч жителей и при *двух* театрах — два постоянных цирка, и всегда наполнены!

Вообще акробатство у нас предпочитается художественным представлениям. Варварское плясание на канате, отвратительное хождение по потолку привлекают у нас не только тех мужиков, что пешком ходят, но и тех мужиков, что в ка-

ретах ездят. В самых балетах, которыми мы так хвалимся, но которые в театральном мире должны занимать место второстепенное,— как принадлежность оперы, не более,— в самых балетах *чем* наиболее вызываются рукоплескания? — Не грацией, не художественною отделкою движений, не тем движущимся ваянием, которому учила нас незаменимая Тальони * собственным примером; рукоплескания вызываются прыжками, акробатическими штуками; и чем больше танцовщица, забывая настоящее значение балета, приближается к акробатам и к возможности сломать себе ноги, тем больше мы ей хлопаем. Не странно ли, что есть люди, которые требуют, чтобы человек скакал на сцене, как на трамполине, или вертелся бы на одной ноге, и чем дольше он вертится, тем больше это им приносит удовольствия! Чем все это лучше травли медведей мордашками, против которой восставали наши журналы?

Такой взгляд большинства публики на искусство может ли не отражаться и на артистах? В остальной Европе добросовестный певец не примется за завтрак, не проделав нескольких дюжин гамм или солфеджей; он знает больные ноты своего голоса и лечит их искусно рассчитанным упражнением; он не раз в день учится искусству переводить дух, соединять голосовые регистры,— как настаивает на том знаменитый Лаблаш в своей замечательной книге *, едва ли многим в Москве известной; да и не ограничивается добросовестный певец одним пением, а тем менее выучиванием, по скрипочке, своей партии,— он читает партитуры: не боится ни ключей, ни трудных разделений ритма, он знает законы гармонии, по крайней мере настолько, чтобы сразу угадать, к какому аккорду принадлежит та или другая из выпеваемых им нот, проходящая она или аккордная, и даже, для лучшей практики, старается переводить в сознание всякие слышимые им интервалы и проч. т. п. «Да,—скажут,—ведь это целая наука!» Без сомнения, целая наука, но необходимая для того, чтобы брать ноту верно, во-время, без всякого колебания или сомнения; чтобы не приходить в отчаяние от синкоп, или вообще от несколько не пошлого ритма. Правильное, верное, словом — *ученое* пение, даже и при небольшом голосе, всегда удовлетворяет образованного слушателя. Может быть, некоторые из наших читателей еще помнят Замбони, в итальянской опере 20-х годов; голос его был далеко не силен,— но и в роли Лепорелло (в *Дон Жуане*), и Дон Маньифико (в *Ченерентоле*), и в Отце-солдате (в Gazza-Ladra) * и пением и игрою он производил впечатление сильнее всех других, одаренных сильными голосами. Конечно, большой, сильный голос — великое дело; но, во всяком случае, верное, правильное, разумное пение посредственного голоса, не силящегося выйти из своих естественных пределов, достигает художественной цели; а лучший

голос недоучившегося певца, поющий без толка, фальшиво, с ложною чувствительностию,— есть дело нестерпимое. Это различие, к сожалению, немногими понимается. Какая же польза для артиста и трудиться? Если бы он был уверен, что его правильное, верное пение оценится публикою, что недостаточно какой-нибудь закинутой в потолок ноты, трели, рулады или фальцета для вызова рукоплесканий,— о! тогда другое дело: артисту стоило бы поработать.

Следственно: все дело в нас, в публике; если бы мы были строже к бездарности, или невежеству, и дружнее бы поддерживали и даровитость и знание дела, тогда, при содействии таких образованных талантов, как г-жи Александрова и Оноре, наша московская опера ушла бы далеко, и не было бы следа нам вызывать итальянцев.

Есть еще обстоятельство довольно важное: итальянцы хотят, кажется, содействия со стороны театральной дирекции,— почему не так! Но вот что странно: мы подчас бываем уже слишком гостеприимны; мы вырываем иногда кусок у нашего голодного ребенка, чтобы лучше попотчевать гостя. Ведь были примеры: на итальянскую оперу — дорогая обстановка, новые костюмы и полный оркестр, достаточное число инструментов, лучшие инструментисты; на русскую — оборыши, оркестр слабый, полуиграющий! И публика, не входящая в эти ученые тонкости, не понимающая, какая важная разница для музыки между 16-ю *играющими* скрипками и 4-мя *пиликающими,* между 6-ю контрабасами и 3-мя или даже двумя,— относила к вине сочинителей и исполнителей то, в чем была вина просто театральных распорядителей; заходя в русскую оперу, слушая музыку, часто гениальную, публика говорила: «Как вяло, глухо; то ли дело у итальянцев!» Здесь и вред, и несправедливость.

Приходит на ум и то: городские ли, частные ли деньги— все деньги; а деньги даром не достаются. Когда нужно, почему и не расходовать денег. Но следует, однакож, отдавать себе отчет: какая цель достигается нашим расходом? Художественный элемент — важное дело в общественном устройстве, во всех смыслах, даже в нравственном, даже в политическом, ибо все связано в мире. Не забудем, что нигде так явственно не выражается характер народа, как в его музыке. Сравните между собою напевы великорусские (северные), польские, французские, немецкие и невольно заметите очевидную связь между характером мелодии и тем народом, где она зародилась. Развить свое народное музыкальное отличие, провести его со всеми его оттенками и условиями в художественное произведение — есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово. В отношении к музыке — театр есть для того одно из действительнейших средств. Оперы Глинки, Даргомыжского, Серова действительно развили наш народный

художественный и вообще музыкальный элемент,— чему, с другой стороны, весьма сильно содействовало Русское музыкальное общество, несмотря на свое недавнее существование: на все это не жаль и кровных 57 тысяч.

Но скажите, положа руку на совесть, на что нам может быть пригодна именно итальянская опера? Если наши жены и дочери и переймут несколько пошлых рулад, то в этом пользы мало, а разве горе и нашим ушам и нашему музыкальному толку. *Может ли итальянская опера хоть на волос подвинуть наше художественное образование?* Ведь невежество большей части приезжающих к нам итальянских певцов превосходит всякое вероятие; они не только не понимают, но и не знают ничего в музыкальном мире, кроме своей так называемой музыки, т. е. музыки изнеженной, полубольной, постоянно ложной, рассчитанной на акробатство голоса и на пошлые эффекты, или, как в Папской капелле, основанной на позорном изувечении людей,— жалкое порождение того свинцового гнета, который тяготел над бедною Италиею, песня рабов, принужденных, сквозь слезы, потешать компанию Меттернихов или короля Бомбу *. Что общего между этими игривыми стонами и нашим здоровым девственным, строгим музыкальным элементом? Скорее итальянское мишурное празднозвучие может сбить с толку наше народное чувство, приучить нас слушать, без смеха и без отвращения, разные погремушки, выпеваемые куклами; куклы пляшут голосом на канате (операция довольно трудная, но тем хуже), и в то же время одна кукла выдает себя за Норму, а другая за Семирамиду, третья за Франциска 1-го, а вот, как слышно, и за Дон-Карлоса *. Ведь вся эта кукольная комедия изготовлялась в Италии лишь для потехи людей пресыщенных, которые не знали куда девать время, для которых искусство было лишь средством убить на что-нибудь вечер; чуждые трезвому труду, чуждые общественному движению, они боялись сильных художественных впечатлений, боялись музыки, как художества; они, прижатые, искали лишь возможности пощекотать свои уши чем-то похожим на музыку. Между характером новейшей итальянской музыки и характером нашей великорусской — целая бездна, на которую никакого моста не перекинешь; искусственно, самоуправно, стараться соединить оба противоположные конца, навязывать нам итальянскую дребедень, стараться наш здравый музыкальный смысл заразить итальянским худосочием есть, право, почти преступление. Это все равно, что умного юношу развивать такими забавами, которые и для старика зазорны. Может быть, освобожденная Италия даст новый, более разумный и художественный характер своей музыке — подождем. Но если все эти рассуждения для нас нипочем, и если для нас итальянская опера, по словам Репетилова:

«Есть вещь, а прочее все гиль»,

тогда нельзя ли, ради правды, хоть выговорить некоторые условия.

Например: мы бы потребовали полнейшего *равноправия* между итальянскою и русскою оперою; мы бы желали, чтобы относительно сценической обстановки русская опера удостоилась чести стоять наряду с итальянской; чтобы не было искусственных веревочек, притягивающих публику к итальянской опере и оттягивающих от русской; чтобы дело было начистоту; никаких привилегий, ни монополий, ни для той, ни для другой; одинакового достоинства декорации, костюмы, одинакое число репетиций,— тогда, пожалуй, борьба будет не бесполезная для искусства; и, кто знает, если соревнование оживит наших артистов, если они расстанутся с привычкой жить рукава спустя, приложат к делу труд и пустят в ход свое музыкальное чувство (которое, не в пример, выше и толковитее итальянского), тогда, чтобы не случилось здесь того же, что в Петербурге, — и акционеры итальянской оперы не остались бы в накладе, чего, впрочем, мы нисколько не желаем; — мы настаиваем только на том, чтобы дело было ведено начистоту, без всякой поблажки итальянским погремушкам.

Следует позаботиться и о некотором, если не расширении, то по крайней мере о разнообразии итальянского репертуара. Нельзя же постоянно кормиться вердятиной. Как бы нам не запеть меланхолическую песенку, которую некогда сочинили петербургские дамы на голос la donna e mobile:

Не услышим Троваторе,
Так услышим Риголетто;
Не услышим Риголетто,
Так услышим Троваторе.

В самом итальянском мире есть оперы, нам малоизвестные и не требующие слишком роскошной постановки; любопытно было бы для нас послушать оперы Чимарозы, Галуппи, Cosi fan tutte Моцарта, даже некоторые из маленьких опер Россини, как напр[имер], Gazza-Ladra, Turco in Italia, Italiana in Algeri *,— все это было бы у нас ново и даже привлекательно для публики.

Наконец, нельзя ли обязать итальянскую труппу разучить хоть две русских оперы, хоть одну: все-таки будет на душе легче.

АНТОН ЯЦКЕВИЧ, 9-ТИЛЕТНИЙ ОРГАНИСТ

В Москве теперь находится 9-тилетний мальчик Антон Яцкевич *, уроженец западных губерний. Он привезен сюда для усовершенствования в музыкальном искусстве и вообще для лучшего образования. В Петербурге молодой виртуоз привлек общее сочувствие и даже удостоился играть на фисгармонике

при высочайшем дворе. Антон Яцкевич одарен весьма замечательным музыкальным талантом. Он играет, без затруднения, на фортепианах многие из новейших сочинений, а на фисгармонике хоралы и фуги Себастияна Баха, — знак, что в игре Яцкевича не одна заученная механика, но и врожденное музыкальное чувство. Наши знаменитые артисты: г-жа Александрова, гг. Доор, Коссман * и Лауб приняли живое участие в юном органисте и, для поддержания первых шагов его, согласились устроить музыкальное утро, которое назначено на светлой неделе, в среду 19-го апреля в 1½ часа пополудни, в зале консерватории, по благодушной готовности членов ее также помочь молодому артисту. Подробности концерта изложены в особой афише. Нельзя не ощутить глубочайшей благодарности к нашим знаменитым художникам, отозвавшимся на такое дело; впрочем, истинные художники всегда с тем вместе и добрые люди. Понятно, что цель этого музыкального утра — не приобретение славы для молодого артиста, что для него было бы слишком рано, но просто возможность образовать для него средства к продолжению его музыкального образования. Мы уверены, что московская публика оценит эту художественно-благотворительную цель и воспользуется случаем послушать еще раз наших знаменитых артистов и вместе поддержать на первых порах молодого художника, которого имя, может быть, когда-либо, в свою очередь, заблестит в летописях русского искусства.

О МУЗЫКАЛЬНОМ УТРЕ В ПОЛЬЗУ 9-ЛЕТНЕГО ОРГАНИСТА АНТОНА ЯЦКЕВИЧА

Это утро удалось как нельзя лучше. Небольшая, но превосходная в акустическом отношении зала консерватории была полна; вообще концерт был прекрасный: прекрасен по благотворительной цели, прекрасен и по исполнению. Наши знаменитые артисты были оживлены сознанием доброго дела, ими творимого; казалось, никогда г-жа Александрова не была так в голосе, г. Лауб никогда не играл с таким одушевлением, г. Коссман с таким глубоким чувством; г. Доор с редким самоотвержением не покидал фортепиан во все время концерта; ему пришлось аккомпанировать шесть раз, и всегда с тою художественною отчетливостию, которая отличает игру г. Доора, как будто бы дело шло о блистательном соло. Впрочем, тут нет ничего удивительного: истинный художник всегда уважает свое искусство, в какой бы то форме ни было, и никогда не смотрит слегка на свой аккомпанемент, как то иногда слышится у мелких фортепианистов, которые в музыке видят лишь самих себя, видят способ отличиться и считают ниже себя под-

чинять себя общему исполнению пьесы. Не таков наш талантливый и добросовестный Доор.

Между всеми этими знаменитостями виднелась белокурая головка девятилетнего Яцкевича. Вообще так называемые гениальные дети (enfants prodigues) производят, на нас по крайней мере, тяжелое впечатление: как будто видишь следы принуждения, угроз, заучивания, чрез которые провели бедного скороспелку; но игра Яцкевича не возбуждает этого неприятного чувства. Яцкевич — мальчик веселый, и по всему заметно, что музыка для него не мученье, а отрада; следов принуждения и заучивания нет; он подходит к инструменту смело, с некоторою уверенностию в самом себе, и действительно он между клавишами как дома. Когда ему удается своими ручонками исправно выделать какой-либо трудный пассаж, или толковито придать выражение какой-либо фразе, тогда на лице маленького музыканта является внутреннее, трудно скрываемое удовольствие — признак, что он отдает себе отчет в исполнении, и что ему не чуждо художественное наслаждение, хотя бы и не вполне сознаваемое. Яцкевич так мал ростом, что на фисгармонике он должен был играть стоя, что не помешало однакоже ему сыграть весьма недурно фугу Себастиана Баха *(Е-дур)*, а затем фантазию на мелодию *Боже, царя храни,* соч. Фрейера *, пьесу вовсе у нас не известную, но весьма замечательную и интересную, в особенности для органистов, ибо она не только написана в хорошем органном стиле, но и содержит в себе интересные контрапунктические сопряжения. Г-жа Александрова спела три романса: столь любимый публикою А. Г. Рубинштейна «Тучки небесные»; малоизвестный, но весьма хорошенький романс Сеймура Шифа: «Нет, он меня не разлюбил» *, а также совершенно неизвестный, но весьма замечательный романс нового молодого сочинителя, хотя по имени Нельсона, но русского и даже московского уроженца. Пожелаем молодому сочинителю дальнейших успехов, которых условия—прилежное ученье и труд настойчивый. Г. Коссман играл фантазию Серве, на известный вальс Шуберта (который французы приписывали было Бетховену, когда имя Шуберта было им почти незнакомо) *. В зале консерватории, при ее акустических качествах, игра г. Коссмана производит несравненно сильнейшее впечатление, нежели в других залах, не столь счастливо в музыкальном отношении устроенных. Г. Лауб подарил утру девятилетнего художника свой чудный ноктюрн (*Ла-дур* ор. 4); мы в особенности рекомендуем этот ноктюрн нашим скрипачам: и концертистам, и любителям; превосходный в музыкальном отношении *, он весьма понятен большинству публики и всегда производит эффект. За сим следовало Сальтарелло г. Лауба *, которое публика, разумеется, как всегда, заставила сыграть два раза. Это Сальтарелло весьма любопытно:

сочинитель задался итальянскою мыслию, но невольно к итальянскому брио примешался славянский привольный разгул, и эта пьеса невольно переносит вас с итальянских гор и стремнин в чудную славянскую степь, которую нарисовал Гоголь. Прибавим для тех, кто принимал участие в девятилетнем музыканте, что приводятся к концу меры для помещения Яцкевича в небольшую школу, а собранные концертом деньги будут употреблены на усиление его собственно музыкального образования.

РУССКАЯ И ТАК НАЗЫВАЕМАЯ ОБЩАЯ МУЗЫКА

О том, что именно следует называть *русскою* музыкою, в обществе ходят весьма разнородные суждения. Многие обращаются ко мне с вопросами по этому предмету. Благодарю искренно за эту честь и ценю ее высоко; но как нет для меня возможности отвечать каждому порознь, то мне остается одно средство: отвечать всем вместе посредством печати.

Должен ли я оговариваться, что никому не навязываю моего взгляда и не считаю его безошибочным. Мое убеждение основано не на какой-либо предвзятой теории; оно—просто вывод из моих многолетних наблюдений; кто-либо другой, по своим наблюдениям, может прийти к другим выводам,— тем лучше; если новый вывод окажется вернее моего, я не буду настаивать на своем, тем более, что разработка нашей русской музыки не может быть делом одного человека; она требует разносторонних сведений, разносторонних наблюдений, изысканий: и технических, и археологических, по предметам, почти еще не затронутым; словом, *общего дружного действия.*

Выразить собственно *мои* убеждения, в кратких словах, было бы довольно трудно; даже, по-настоящему, я бы должен был прежде всего подробно разъяснить, каким путем я пришел к моим выводам, но такое подробное разъяснение было бы здесь не к месту. Ограничусь на сей раз намеками.

Я разделяю мнение тех, прежде *немногих,* а теперь *многих* людей, которые убеждены не только в том, что русская музыка *существует,* но и в том еще, что ее самобытный характер способен к развитию в чисто художественной сфере. В этом деле еще много спорного, или скорее темного, потому, что хотя у нас есть произведения, доказывающие на деле возможность такого развития, но критика еще недостаточно разъяснила: какие именно технические отличия отделяют собственно русскую музыку от так называемой общей, или полифонической? * По этому вопросу понятия, в большей части публики, еще весьма смутны и сбивчивы.

Вообще полагают, что если в музыке употреблена какая-

нибудь из народных песен, да подпущено много минора, то такая музыка уже и есть русская. Довольно трудно для многих выразуметь, что музыкальное произведение может не содержать в себе ни одного народного напева, а музыка быть вполне русскою, и что, напротив, можно так переиначить ноты любой народной песни, что она сделается всем, чем вам угодно: итальянскою, немецкою, французскою, испанскою,— только не русскою. В этом роде большею частию сочинялись и сочиняются у нас так называемые русские романсы, в особенности Варламовым *, где, как говорят в шутку, господствуют итальянские фразы на нижегородский лад, и наоборот. Эта шутка весьма похожа на дело. Существование или не существование в музыкальном сочинении подлинного народного напева есть дело чистой случайности, или фантазии композитора. В «Рогнеде» Серова (которую заметим, к нашей чести, в Москве мы до сих пор еще не слыхали, хотя уже более двух лет она приводит в восторг весь Петербург) — в «Рогнеде», независимо от высокохудожественного русского колорита, композитор весьма счастливо воспользовался некоторыми народными напевами, тогда как в его же «Юдифи» *, разумеется, нет ни одной русской мелодии,— но, между тем, в ней слышится русская музыкальная характеристика, едва уловимая, но присущая [1]. Точно так же в «Русалке» Даргомыжского мы не могли найти ни одного заимствованного [народного] напева; в «Иване Сусанине» Глинки взяты из народных песен (и с намерением) лишь *две* первые ноты первого хора, а между тем кажется, что все мелодии Глинки мы когда-то, где-то слыхали, что они нам родные *. Здесь вся и задача. Дело не в том, чтобы перенести в какое-либо сочинение народный напев, а нечто гораздо труднейшее: перенося, или не перенося его, *воспроизвести в себе тот процесс, посредством которого, с незапамятных времен, творилось русское народное пение* — сочинителями безыменными.

В наших русских напевах должно отличать две эпохи: одна — *древняя;* к ней принадлежат песни старинные, вообще до-Петровские, и все сочиненные (сколько показали доныне исследования) не только в чисто диатонической гамме, но и в таких звукорядах, которые весьма сходны с доныне сохранившимися древними индийскими звукорядами [2], яв-

[1] См. примечание в конце статьи.

[2] Индийские звукоряды (нечто вроде наших гласов или погласиц, о коих говорится в нашем тексте) указаны, между прочим, в следующей книге: The works of Sir William Jones; этой книги известны два издания: одно 1799—1801; другое 1807. Существует немецкий перевод (Далберга) той части, которая относится к индийским погласицам: On the musical modes of the Hindus *. Как бы желательно было, чтобы наши санскритологи поверили данные, собранные английским автором. Здесь—исходный пункт для весьма важных, не только музыкальных, но и общеисторических наведений.

ление, которого мы коснемся в конце сей статьи. Мы не осмеливаемся выводить из этого сходства никакого заключения, но указываем как на факт весьма любопытный и заслуживающий, во всех смыслах, внимательного изучения. Этому сродству в самом *материале* индийских и русских мелодий должно приписать замечаемое путешественниками сходство между индийскими и нашими, преимущественно старинными напевами.

По моему убеждению, может быть, ошибочному, но имеющему широкое основание, именно *старинные* напевы, то есть *первой* эпохи, и должны быть принимаемы за первообраз нашей народной музыки; они отозвались во всех последующих народных песнопениях, точно так же как характер мелодий труверов отзывается доныне во французской, как пение миннезингеров *, вместе с хоралями, доныне отражается в германской музыке.

После первой эпохи наших народных песнопений наступила *вторая,* когда мы ближе столкнулись с остальною Европою, т. е., в отношении к нашему предмету, с тою музыкою, которую напрасно называют *общею,* и которая, в действительности, представляет элементы разных школ, то итальянской (старой и новой), то французской, то немецкой, или иногда бессознательную смесь их (как наприм[ер], в опере Гуно: Фауст) *, где, однакоже, при некотором внимании, можно различить разнородные составные части, так называемой, *общей* музыки. Эта смесь перешла к нам посредством западных певцов, инструментов, написанных нот, механических органов и проч. т. п. Такое столкновение не могло остаться без влияния на наше народное пение, тем более, что первое записывание и гармонизация наших народных песен были сделаны людьми, которых знание, естественно, ограничивалось лишь западною музыкальною теориею; таковы были: Трутовский *; равно аноним, работавший для издания песенника Герстенберга *; Прач, Кашин, Шпревич (в Кирше Данилове изд[ание] Калайдовича. Предисловие стр. XXXIII). Они явно старались приноравливать наши народные мелодии к западной форме, кто к итальянской, кто к немецкой; для сего вводили симметричный ритм, которому отнюдь не подчиняется раздолье нашего народного пения [1], подводили на-

---

[1] На несообразность симметричного ритма с нашими церковными напевами указывал еще А. Ф. Львов в своей замечательной книге: «О свободном или несимметричном ритме. СПб. 1858». Как жаль, что почтенный автор не подвергнул такой же разработке и другие технические условия наших древних песнопений. Впрочем, многие ли вникли и в его, столь важные указания относительно ритма? В переложениях и сочинениях Турчанинова *, изданных в 1862 году, мы находим опять ни на чем не основанное деление на кадансы и тщетное стремление подвести под симметричный ритм наши церковные напевы!

И. Е. МОЛЧАНОВ
Литография 1860-х годов

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ
(1860-е годы)

шу мелодию под какой-нибудь определенный *тон,* или *лад* (Tonart), и когда наша мелодия не гнулась, то наказывали ее, подправляли, урезывали, приставляли к ней небывалые диезы и бемоли, и таким путем, уничтожая самобытность наших песен, придавали им искусственную пошлость. Как бы то ни было, такие сборники, за неимением других, перешли, уже тому около 50 лет, наиболее в высший класс публики и получили в ней право гражданства, между прочим, уже и потому, что представляли для глаз *нечто написанное;* наши бабушки плакали над сборниками, будто бы, русских песен Прача и Кашина, как тому лет десяток, наши барышни плакали над Варламовым. Но, вот что замечательно: влияние этих сборников, хотя и отозвалось на некоторой части городского населения, но почти не коснулось наших простолюдинов, сколько ни портят им ухо трактирные органы, шарманки, итальянская опера и так называемые *гармонии;* причем не надобно забывать и влияния на народ так называемого цыганского пения, которое уже совсем утратило свою прежнюю самобытную характерность и ограничивается кругом каких-то злодейских романсов, нелепых по словам и невыносимо пошлых по музыке; сохранились, по преданию, у цыган, в самой манере пения, еще какой-то старо-цыганский пошиб, которым подправляются выпеваемые новые пошлости. Мелодия и характер наших старинных песен наиболее слышатся в хорах Ивана Евстратиевича Молчанова * («русского певца»), человека весьма замечательных дарований, и которого чудная память хранит в себе несколько сотен русских напевов. Пение хора этого почтенного человека должно быть предметом особого изучения со стороны всякого, желающего следить за историею и развитием нашего музыкального элемента, потому более, что все певцы этого хора поют не по нотам, а по слуху, следственно руководятся не какою-либо искусственною теориею, но внутренним чувством русского человека. Сам Молчанов — чудное дело! — сочиняет и разучивает четырехголосные партиции — *на память, на слух.* Весьма любопытен ход аккордов в этой инстинктивной гармонизации; разумеется, русское ухо не боится *опасных* ходов (sehr gefährliche Gänge Альбрехтсбергера); посягает иногда и на последование чистых квинт... может быть, в ожидании того, когда будет найдена рациональная причина, на основании которой о таком последовании повествуется, что оно неправильно *.

Как бы то ни было, поющий человек нашего времени, к старинному грунту самобытной мелодии и гармонии невольно прибавляет кое-что нового; в редких случаях, и то в столицах, он перенимает целиком новую заморскую, или вроде заморской песню; но в большей части случаев он ее переделывает на свой лад, и как будто с умыслом, уничтожает в

ней то диез, то бемоль, переводит ее на свою любимую диатоническую гамму, отбрасывает прыжок на септиму, и вообще производит так, спроста, разные, довольно трудные, музыкальные и, заметьте, всегда *одни и те же* операции, или незамечаемые присяжными музыкантами, или принимаемые ими за случайные погрешности пения,— но, по своему постоянству, вполне заслуживающие особого исследования, ибо указывают на какую-то, весьма прочную теорию, не высказанную еще словами, но положительно применяемую народом к делу.

Все вышеупомянутые разнообразные элементы образовали ныне то, что в так называемом музыкально-цивилизованном классе называется русскою музыкою. (Типы этой мнимо-русской музыки: *Чем тебя я огорчила**; *Винят меня в народе; Стонет сизой голубочик* и проч. т. п.). Но собственно русская музыка принадлежит лишь к *первой,* описанной нами эпохе. Конечно, нельзя не признать существования и второго, так сказать, бокового движения русской музыки*, оно —факт прискорбный, но совершившийся в живом организме общества, а потому имеет значение, и нельзя оставлять его без внимания. Однако мы убеждены, что еще можно восстановить и развить нашу *самобытную* народную музыку, и что это восстановление усвоится обществом; наше убеждение подкрепляется именно тем, как мы сказали выше, что западное искажение нашего народного пения принялось лишь в некоторых классах, а еще не получило у нас повсюдного права гражданства. Велико дело—начать, а русский человек уж поймет нас, когда мы заговорим ему *его* языком. Должно сознаться, что искажение сильно, не только в отношении мирской музыки, но и в отношении церковного пения, и это искажение распространяется. Известно, что на купеческих свадьбах средней руки требуют от певчих уже не верного пения по *Обиходу** и по *гласам,* как бывало, а чтобы «голоса-то *заливались,* чтобы *верьхи-то больше захватывали»*— под *верьхами* разумеются здесь рулады и другие пошлые украшения.

Прежде нежели мы пойдем дальше, да позволено мне будет здесь сделать небольшое отступление в пользу тех лиц, которые принимают живое участие в поднятых мною вопросах, но или мало знают музыку, или вовсе не музыканты.— Прочитав мое письмо к П. А. Бессонову «Об исконной великорусской музыке» (см. Калеки перехожие, 1863, выпуск 5), многие обращались ко мне с просьбою, разъяснить подробнее понятия о *гласах* или *погласицах,* которых таблица помещена на IX стр. вышеозначенного письма, и на важность значения которых я постоянно стараюсь обратить внимание своих читателей.

Признаюсь, разъяснить это музыкальное явление для *не-*

музыкантов — довольно трудно. Музыкальный мир так своеобразен, что почти нет возможности перевести его явления на язык какого-либо другого мира. Удобнейшее средство для сознательного уразумения музыкальных явлений суть *числа*. Еще Лейбниц[1] * заметил, что «если душа наша и не считает чисел, то чует их сопряжение» *. Собственно музыка, как наука, есть одна из прикладных частей математики. — Между искусствами ближайшее отношение находится между музыкой и архитектурой, как заметил еще Эйлер[2]. В недавнее время инженер Лагу * еще далее развил мысль Эйлера[3]; он нашел музыкальное соотношение между частями зданий; напр[имер], между диаметром и высотою куполов и музыкальными простейшими интервалами, каковы напр[имер], отношения 4 : 5 (музыкальная терция — *Ут—Ми*); 2 : 3 (квинта *Ут—Соль*) и так далее; так, что можно сказать: такой-то купол построен в терцию, в квинту, в октаву, или—в таком-то здании диссонанс,— т. е. несовпадающие колебания звуков. Заметим, что и в ваянии, Леонардо да Винчи подчинял размеры фигур числовым отношениям, — *гласы,* или *погласицы* можно сравнить с архитектурными орденами. Существует орден смешанный; это — музыка полифоническая, новейшая; но есть стиль строго ионийский, строго дорийский и проч. это — музыка по *гласам* или по *погласицам*. Иначе, вообразим себе, что пред нами величины в известных пределах *изменяющиеся* (переменные): A, B, C, D...; различные сопряжения таких изменяющихся величин будет в музыке то, что называется *ладами, тонами* (Tonart, Tono, Ton); напротив, если вообразим себе величины *постоянные* a, в, c, d..., входящие в состав различных функций, но сами *ни в каком случае неизменяющиеся,* то, в сравнении с музыкальными явлениями, получим *гласы* или *погласицы*. Таким образом, в музыке *по гласам* могут быть такие последования: a—c; a—d; b—d;—и проч., но значение (интервал, относительное число колебаний) сих величин *остается одно и то же;* напротив в музыке полифонической (при гамме хроматической и энгармонической) могут быть такие последования:

$$A - \frac{a}{n};\ \frac{c}{m} - C;$$

где значение каждой величины *изменяется* в известных пределах.— Увериться в сходстве числовых явлений с явлениями музыкальными можно посредством монохорда *—инструмента, описываемого в каждой физике, но еще лучше посред-

[1] Epistolae ad diversos, Epist. 154 et 155, Лейпцигского издания 1734, стр. 241 и 242 первого тома.
[2] Tentamen novae Theoriae musicae. Petropoli, 1739, p. 27.
[3] Esthetique nombrée — Paris 1863, 2-de année, 2-d tirage.

ством *акустических логарифмов,* которые, например, указывают на следующие числовые различия звуков.

Глас первый: 2,04 (Re); 4,08 (Ми); 4,98 (Фа); 7,02 (Соль); 9,06 (Ла); 11,10 (Си); 12,00 (Ут).

Лад Ре (или D) *моль:* (диатонический), 2,04 (Ре); 4,08 (Ми); 4,98 (Фа); 7,02 (Соль); 9,06 (Ла); 9,96 (Си бемоль), 13,14 (Ут диез).

Лад Ре (хроматический): 2,04; 2,94 (Ми бемоль); 4,08, 4,98; 6,12 (Фа диез); 7,02; 8,16 (соль диез); и т. д.[1]

Не знаем до какой степени нам удалось выяснить различие между элементами музыки по *гласам* и музыки по *ладам,* но—sapienti sat *. Возникнут ли еще недоразумения—постараемся и их разъяснить по мере наших сил; но очевидно, что для полного понимания музыкальных явлений необходимо хоть некоторое знакомство с музыкою, хотя с тем, что называют гаммами.

Относительно самых названий: *гласы* и *погласицы* на западных языках обозначаются общим именем: Kirchen-Tonarten, Toni ecclesiatici, Modes или Tons d'Eglise; мы различаем их, присвоивая слово *глас* собственно *церковной* музыке, а слово: *погласица* — мирской, потому более, что не все мирские погласицы вошли в состав церковных гласов.

На таких основаниях мы утверждаем, что музыка по *гласам* или *погласицам,* каково все наше исконное пение, *искажается,* когда его приноравливают к *ладам* или к музыке полифонической, т. е., по сравнению с архитектурой, изменяют относительные величины частей здания, или, напр[имер], к византийскому куполу приделывают готическую стрелку (ogive), или китайскую беседку, или, наконец, архитектуру обращают в декорацию.

Остановить такое искажение, охранить самобытность нашей музыки, добыть материалы для художников из собственных наших рудников, могут, повторяем, лишь соединенные усилия многих лиц.— Во-первых, надлежало бы записывать наши народные напевы, как они действительно поются народом, с местными вариантами, записывать *точно,* просто, без всякого притязания подводить их под уровень общей музыки, или *поправлять* кажущиеся погрешности, или же подклонять под какой-либо симметричный ритм, или, что всего хуже, подводить под тот или другой тонарт, прибавлять диезы или бемоли для удовлетворения требованиям так называемого генерал-баса.

---

[1] Мы употребляем названия Ут, Ре, Ми и проч. потому, что сии названия встречаются в самых старинных наших музыкальных памятниках, а равно в общеизвестной «Азбуке начального учения простого нотного пения», помещаемой в начале «Сокращенного обихода». Для привыкших к немецкой терминологии следующая строка покажется нелишнею:
А (Ла), Ха (Си), Це (Ут), Де (Ре), Е (Ми), Эф (Фа), Ге (Соль).

Мне приходилось уже неоднократно обращать внимание музыкантов на необходимость записывать наши напевы, не мудрствуя лукаво, и даже позабывать на время все западные теории.— К величайшему горю, за исключением сборника Балакирева (о котором нельзя говорить слегка и мимоходом), все доныне издающиеся песни: великорусские, малорусские, записываются на манер варламовских и гурилевских * романсов и других тому подобных невыносимых пошлостей, не оправдываемых ни художественностию, ни историческим происхождением.— Да позволено же мне будет здесь повторить еще раз несколько строк из письма моего к П. А. Бессонову «Об исконной великорусской музыке» (Калеки перехожие — 1863 — Выпуск 5-й, стр. XXV и IX):

«Погласицы (или гласы) должны обращать на себя особое внимание записывающего народные напевы. Если он будет спрашивать себя: в *каком тоне* (Tonart-Ton) сочинена та или другая наша мелодия?—он не запишет ее верно. Он должен решить вопрос совсем иного рода, а именно: к какой *погласице* (или *гласу*) принадлежит записываемая мелодия? [1] Иначе тот или другой оборот музыкальной фразы, верно, по руководству внутреннего чувства, передаваемый народным певцом, покажется записывателю ошибкою, и он не отделается от поползновения ее *исправить*, т. е., другими словами, *исказить*.

Так напр[имер], очень часто встречающуюся в старинных наших напевах фразу:

ми, соль, ла

обыкновенно исправляют так:

ми, соль-диез, ла

и характеристическая, вполне правильная фраза обращается в пошлость».

Эта фраза, по своей краткости, служит весьма удобопонятным примером, посредством какой операции искажаются наши мирские и церковные напевы. Вышеприведенная фраза принадлежит в первоначальном своем виде, т. е. без диеза на *соль*, ко второму гласу; та же фраза с прибавлением диеза на *соль* делается принадлежностию лада или тона (Tonart) *ля*. Характеристическое различие между вторым гласом и ладом *ля* и заключается именно в том, что в тоне *ля* между септимою (*соль*) и верхней тоникой (*ля*) находится полуинтервал (так называемый полутон), что знает всякий ученик, а во втором гласе, между септимою *(соль)* и верхней тоникой (*ля*) находится целый интервал (так называемый целый тон), что, кажется, еще не достигло до сведения большей части наших регентов и перелагателей. Между тем от этой ничтожной, повидимому, прибавки, от одного диеза, происхо-

[1] В подлиннике приведен ряд диатонических погласиц.

дит разница огромная, почти такая, как если в словесной речи прибавить или убавить частицу: *не*[1].

Такого рода нелепые операции происходят у нас сплошь да рядом, не только по части мирских напевов, но, к стыду нашему, и по части церковных, ибо смелость невежества большей части наших регентов превосходит всякое вероятие. Недавно, в одной из приходских церквей, мне привелось слушать, судя по словам, Херувимскую; долго я не мог угадать, к какому напеву принадлежит мною слышимое пение. После обедни, я обратился к регенту с вопросом о том, что такое у него пели; регент, не смущаясь, объявил мне, что это есть Херувимская *весьма древняя, скитская.* По справке с нотной тетрадкой, где было выписано это пение, оказалось, что оно было действительно пение древнее, но — *поправленное, как у нас поправляют,* словом, не иное что, как превосходная, высокохудожественная Херувимская песнь, находящаяся в церковном обиходе Синодского издания (на обороте листа: Тисн. 1844 г.), но с следующею переменой: с начала до конца, чья-то невежественная рука наставила *диезов и бемолей!!* Подлинная Херувимская сочинена в *первом гласе,* без единого бемоля; для диезов же, как известно, в нашем церковном нотописании даже нет и соответствующего знака. Посредством диезов, остроумный перелагатель, не зная, как справиться с гармонизациею первого гласа, без дальних околичностей обратил его в *де-моль,* а затем уже ему не представилось никаких затруднений; к напеву, таким образом искаженному, прибавлены другие три голоса в том вкусе, как они прибавляются у Турчанинова и у других перелагателей того же рода, разумеется, не без ошибок против самых обыкновенных правил генерал-баса, но зато с большою чувствительностию. И величественный наш церковный напев превратился в такое безобразное последование звуков, что о нем можно получить некоторое понятие, разве прибавив к каждому стиху какого-либо отличного стихотворения по два, по три слова, не имеющих никакого смысла.

Такие невероятные попытки показывают то еше вполне детское состояние, в котором находится поныне наше знание о древнецерковном пении. Будем ждать и надеяться, что, наконец, и по этой части мы из детства выйдем, что поймем наконец наше древнее пение во всем его величии и красоте, а не так, как доныне понимали большая часть наших, так

[1] Довольно замечательно следующее явление, показывающее, что на характер пения того или другого народа имеет влияние даже физиологическое устройство гортани.— Итальянские учители пения не раз сообщали мне о трудности, которую они встречают, приучая русских учеников брать малую секунду (напр[имер], соль-диез — Ла), тогда как русская гортань легко берет большую секунду (напр[имер], соль — ла), наоборот довольно трудную для итальянской гортани. А еще нам навязывают итальянскую музыку! *

называемых, перелагателей; но еще раз повторяем, такой труд не под силу одному человеку, даже двум и трем, — нужно дружное содействие всех, кому дорога наша народная самобытность, выражающаяся, в числе разных общественных явлений, и в нашей народной, художественной музыке.

Предстоят две работы:

1) Записывать наши народные напевы, как церковные, так и мирские, точно так, повторяю в сотый раз, как они поются в народе, не дозволяя себе никаких, так называемых, исправлений, и лишь отмечая варианты; собирать также, сколь возможно, записанные уже напевы, в особенности крюковыми знаками, и сообщать их, или по крайней мере известия о них, печатно, или же доставляя подлинники, не то верные снимки (кальки) в какое-либо центральное место, напр[имер], в Общество древне-русского искусства (находящееся в Москве, и собирающееся по временам в Румянцовском музее).

2) Относительно переложений и вообще гармонизации наших древних церковных и мирских напевов, а равно сочинений в русском стиле, мы желали бы художественного воспроизведения нашей исконной мелодии, также во всей ее самобытности; со всеми так называемыми ее погрешностями (в западном смысле); с ее особым ухищрением избегать скачков на сиксту, а кольми паче (говоря по-итальянски) на септиму, и даже падения малой секунды на тонику, т. е. избегать именно того, что в западных теориях поставлено во главу угла и называется правильною или совершенною каденцою; мы желали бы художественного воспроизведения наших гласов и погласиц как они есть, желали бы не только изобретения напевов в том или другом гласе или погласице, но и, так сказать, драматического сопоставления характера одного гласа характеру другого; желали бы и гармонизации, свойственной каждому из гласов в особенности, желали бы господства диатонизма, и допущения хроматизма лишь в сопровождающих партиях, в виде исключения, насколько это окажется нужным для какого-либо драматического движения. Pia desideria! *

Окончу эти, весьма неполные заметки следующим указанием: наша музыка, независимо от времени, представляется в двух формах: в форме великорусской и в форме так называемой малорусской или украинской; на последнюю наиболее, и уже издавна, подействовало западное влияние, путем Польши. Издатели малорусских песен были, большею частию, поляки, и в их сборниках находим чисто польские напевы рядом с малорусскими, искаженными на польский лад. От этого западного влияния, особливо при переделке погласиц на лады, являются в малорусских песнях частые переходы из мажора в минор, что перенесено и в новейшие великорусские напевы, — где такие переходы суть нечто вполне чуждое и часто нелепое. — Как бы убедить господ записыва-

телей, что в великорусских песнях *нет ни минорного, ни мажорного тона,* — а есть диатоническая погласица *сама по себе,* как русский язык не есть смесь каких-либо разных языков, как напр[имер], какое-либо наречие, но существует *сам по себе,* как чистое порождение славянского племени *.

Довольно замечательно, что все почти без исключения польские песни имеют характер мазурки, или другого танца, так называемого «польского»; то и другое постоянно в 3/4, эта странная наклонность является в польской музыке с весьма давних времен; в Лексиконе Совинского [1] приведены древнейшие польские мелодии, между коими один *канционал* или *кантичка* «W zlobie lezy, или Jezusowi Chrystosowi» * есть уже мазурка, а в еще древнейшей мелодии, относимой к 995 году, по замечанию самого Совинского, заключение имеет уже форму «польского». Напротив, в великорусском пении не встретите почти никогда трехчетвертного ритма. Вообще ритм великорусских песен свободный, изменяющийся, особенно не подчиняющийся никакой квадратуре; а когда в песне ритм один и тот же, то он всегда четный.

К сожалению, малорусских песен, записанных верно, без поправок, у нас еще меньше, нежели великорусских. Лучший, хотя и не полный сборник издан недавно и носит название: «Двести украинских песен, собранных Марком Вовчком (напеч[атано] в Лейпциге)», но на беду здесь перелагатель, г. Эдуард Мертке *, как видно, хороший музыкант в западном смысле, явно дозволил себе поправки, чтобы приблизить напевы к западной гармонизации. Но если мысленно устранить все эти приставки и явную западную переделку, как в издании Марка Вовчка, так равно в издании Коципинского (Киев, 1862 г.) *, то мы найдем, что великорусские и малорусские песни вышли из одного начала, сложились по какой-то общей *первине,* которая... когда-нибудь будет открыта прилежным исследованием. То же заметит рассматривающий со вниманием песни славян верхней Силезии (изд. Рогером 1863 г. в Бреславле).

Если позволено музыкальным путем коснуться этнографического вопроса, то можно было бы доказать, что музыка, называемая *польскою,* характеризуемая «мазуркою» и «польским», есть музыка особого племени, пришельцев (шляхты?), она не имеет ничего общего с народною, славянскою музыкою и как бы насильно навязана народу [2]*.

В числе доказательств, можно указать на весьма старинную, и едва ли не времен языческих, песню, столь общеизвестную во всей России: «Ай, мы просо сеяли». Самое назва-

---

[1] Les Musiciens polonais par Albert Sowinsky—un vol. in 8° Paris. 1857—p. 3, 4 et 15.

[2] См. примечание ниже в конце листов.

ние растения не указывает ли на ее южное происхождение? У меня собрано несколько вариантов этой песни, и все они — чисто русские, не только принадлежат ко второму гласу, но состоят именно из тех нот, которые содержатся в одной из вышеупомянутых индийских погласиц; Джонес (Jones) обозначает ее названием: Carnati *; она состоит из следующих пяти звуковых элементов:

соль, ла, ут, ре, ми[1].

Эти только пять звуков мы находим и в песне: «Ай, мы просо сеяли». *соль, ре ми, ре ут, ла, ми, ми, ми, ре ут, ре, ми, ут ре, ла ут, ре, ла*[2].

Не любопытно ли такое сближение народностей, отдаленных друг от друга и временем и пространством?

В замечательном Сборнике Балакирева эта песня напечатана в двух видах, на стр. 18 и 20; их редакция весьма близка к одному из записанных мною с голоса крестьян вариантов.

Представляем историкам, этнографам, филологам и археологам: во-первых, определить, хоть приблизительно, эпоху этой замечательной песни, кажется, намекающей на обычай увоза невест, — и разъяснить, наконец, что значат слова припева: *дид ладо?* а во-вторых, подвергнуть все представляемые музыкою данные исторической критике. Моя же цель одна: указать, как любопытны и важны, во всех смыслах, могут быть исследования о нашей народной музыке, и побудить русских — и археологов и музыкантов — обратить более прилежное внимание на историко-техническую разработку наших народных напевов. Dixi et salvavi animam *.

К. В. О.

Примечание. Мы очень хорошо понимаем, что наше утверждение относительно сочинений А. Н. Серова надлежало бы подкрепить положительными указаниями, — но это значило бы войти в технические подробности, здесь неуместные. Ограничимся намеком, которого, вероятно, будет достаточно для читателей-музыкантов: в мелодиях нашего композитора почти постоянно преобладает *диатонизм;* в его мелодиях вы редко встретите случайные, не находящиеся в ключе диезы и бемоли; указание на эту особенность может служить ответом на иногда выражаемое мнение, будто бы Серов — подража-

---

[1] К сожалению, у нас нет в эту минуту под рукою книги Джонеса, но полагаем, что помещенная здесь уже давно сделанная выписка не содержит в себе ошибок.

[2] Чертой над названиями мы обозначаем одновязанные ноты, чтоб отличить их от четвертей, коими написан напев. У Прача эта песня совершенно изуродована.

тель Вагнера; ибо у германского композитора развита, напротив, наиболее мелодия *хроматическая,* и в том именно состоит главное, характеристическое отличие его мелодий. Что касается до музыкальной формы, до оркестровки, — то здесь — просто дело времени; прежние классические музыкальные формы уже отошли в вечность; свобода мелодии есть ныне общая принадлежность, и ни в каком случае *отсутствие* всякой музыкальной формальности нельзя называть какою-либо определенною формою; оркестровка зависит от многочисленных временных условий; на оркестровку, независимо от таланта и знаний композитора, подействовали не только развившееся искусство исполнителей, но и усовершенствование самих инструментов, в особенности духовых; отсюда та особая, прежде небывалая звучность оркестра, которая замечается у новых, разумеется, даровитых композиторов. Кто не знает, что уже у Мейербера в оркестровых партиях встречаются такие звуковые фигуры, которые в старину затруднили бы и концертистов. Здесь нет никакого взаимного подражания, но лишь *современное пребывание* в одной и той же музыкальной атмосфере. Оркестровка Гретри или Далейрака *, даже Генделя и Глюка, суть ныне лишь исторические памятники. Теперь дело преимущественно не в оркестровке, — но в изобретении мелодий и в их новых сочетаниях, в их ритме, вообще в их постройке. Что бы ни говорили, новый мир возникает в музыке *.

31-е ДЕК[АБРЯ] 1867 [года].—ОБЕД В КОНСЕРВАТОРИИ В ЧЕСТЬ БЕРЛИОЗА

Согласно установившемуся обычаю тот, кто провозглашает тост в честь одного из гостей, обычно объясняет мотивы своего предложения, а в случае необходимости перечисляет достоинства и заслуги чествуемой особы. На этот раз мы можем избавить себя от этой формальности, — достаточно будет одного слова, одного имени, и это имя более красноречиво, чем все, что можно к этому добавить в отношении искусства, науки и истории.

Господа, Гектор Берлиоз находится среди нас!

Добро пожаловать ему, этому человеку, которым мы издавна привыкли не только восхищаться, но которого мы привыкли уважать и любить.

Осмелюсь ли я дать какую-либо оценку его артистической и научной деятельности! Может ли мой слабый голос добавить что-либо к его славе? Да и к тому же, находясь здесь, в этом обществе, что бы я мог сказать нового тем, кто меня слушает? Кто из нас не восхищался мастерскими произведениями Гектора Берлиоза, слушая ли их исполнение или знакомясь с

ними по партитуре? Кто из нас не читал и не перечитывал его научных и литературных трудов? Разве не занял его «Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne» прочного места на столе каждого из нас? Итак, самый характер темы не позволяет мне вдаваться в какие-либо подробности, и я должен ограничиться общими местами.

Если мы восхищаемся произведениями старых и современных авторов, если мы видим, как московская публика с энтузиазмом участвует в наших музыкальных торжествах, то очевиден факт, ставший достоянием науки, а именно: что не только музыкальные и научные произведения Берлиоза способствовали более верной оценке произведений композиторов всех эпох, но и что сам Берлиоз способствовал тому огромному развитию, которого достигла музыка нашего времени, музыка, которую будут называть отныне музыкой XIX века; а будущий историк, воспроизводя различные стадии, через которые прошло наше искусство, будет хронологически обозначать его крупные этапы, употребляя выражения: раньше Берлиоза, до Берлиоза, после движения, вызванного Берлиозом. Всего несколько часов тому назад, под гром аплодисментов многочисленной публики, мы слушали отрывки из «Реквиема», «Ромео и Джульетты», увертюру к «Королю Лиру», отрывки из «Чайльд-Гарольда» * — эти произведения были подобны вехам, расставленным на пути, пройденном с тех пор современной музыкой; и вот почему все были поражены тою оригинальностью фактуры и инструментовки, тою свежестью мелодий, ритма и гармонических комбинаций, которые заставляли думать, что эти изумительные произведения написаны совсем недавно.

Я не буду останавливаться на этой теме, которая потребовала бы томов, чтобы ее исчерпать, и которая превзошла бы мои силы, особенно на языке, не являющемся моим родным языком. Мое сердце подсказывает мне напомнить вам один случай, который, я уверен, найдет сочувственный отклик в ваших сердцах. Это происходило, примерно, с четверть века тому назад. Ни Русского музыкального общества, ни его консерваторий еще не было [...] *. Единственным представителем нашей оперы, нашей национальной музыки был Глинка. Некоторые из нас являются его современниками, и мы знаем, как мало он был понят и оценен в своей собственной стране, сколько препятствий встретили его первые шаги на избранном им поприще; у него было несколько пылких друзей, несколько более или менее сведущих почитателей, но этот круг был ограничен. На Западе существовало предубеждение в отношении всего, что могло появиться из России; русской музыкой называли лишь странное и нелепое изобретение какого-то иностранца, на службе у богатого господина, изобретение, состоящее в том, что (этому даже трудно поверить!)

каждого из несчастных крепостных заставляли выдувать одну единственную ноту, не больше *, — не будем больше говорить об этом. И вот, именно в это-то время, господа, Гектор Берлиоз протянул дружескую руку не только Глинке, но в его лице и всей нашей музыке. Долой предубеждения, национальную зависть и вполне законную гордость древней цивилизации — все эти соображения не имели никакого значения для прекрасной души Берлиоза. Ведь это именно благодаря ему во Франции впервые услыхали исполнение нашей истинно национальной музыки — музыки Глинки; ведь это опять-таки не кто иной, как Берлиоз, написал в столь известном тогда «Журналь де Деба» пылкие слова, открывшие западному миру существование новой отрасли нашего искусства!

Мы никогда не забудем этого, господа, — неблагодарность не русское слово.

За здоровье нашего друга Гектора Берлиоза!

Один известный шведский поэт сказал: «Если у тебя есть что-нибудь, что приносит тебе радость, или какой-нибудь талант, доставляющий тебе наслаждение, — поделись со всеми. Чем больше ты даешь, тем больше у тебя остается».

Знаменитый Берлиоз оправдал эти слова поэта. Когда публика, трепещущая от энтузиазма и наслаждения, чувствовала, что ее душа упоена мановениями его волшебной палочки, не испытывал ли он, спокойный и молчаливый, еще более ярких и пламенных порывов?

Но что наполняет нас радостью, нас, его верных почитателей, так это то, что для этого неутомимого борца, для этого бойца прогресса и будущего, настал день славы и справедливости. Вечер жизни знаменитого Берлиоза это заря бессмертия.

Итак, я предлагаю тост в честь великого мастера. Пусть он вспоминает москвичей, которые сохранят воспоминание о нем и его изумительных шедеврах!

ЛУЧШЕ ПОЗДНО, НЕЖЕЛИ НИКОГДА

Наконец... наконец! и *Руслан* на Московской сцене! кто бы этому поверил! Вот что значит русскому богатырю съездить в чужие краи *,— тогда и мы, пожалуй, смилуемся, заметим его. Теперь, по крайней мере, есть основательная надежда, что мы услышим и *Рогнеду*... лет через десяток, не больше *. Шутки в сторону, а пора бы, если бы даже были и затруднения. Как бы то ни было — *лучше поздно, нежели никогда.*

Любопытно будет посмотреть, как подействует оригинальная и гениальная музыка Глинки на некоторых слушателей,

143 [illegible]

22 Янв. 1865

Лучше поздно, нежели никогда

Наконец… наконец! „Руслан" на Московской сцене! (кто бы прежде поверил!) Вот что значит [illegible] Русскому [illegible] в чужих руках [illegible] — Теперь [illegible] есть основательная надежда что мы услышим и Рогнеду… [illegible] лет через десяток, не больше. — Как бы то ни было — лучше поздно нежели никогда. Любопытно будет посмотреть как [illegible] (гениальная музыка Глинки на [illegible] оригинальная [illegible]) [illegible] Вот верно [illegible] — первых [illegible] в Европе не удовлетворяют ни Гуно, ни Верди ни другие макароны; в Праге впервые на Западе был исполнен Дон-Жуан Моцарта; в Праге же впервые Западу [illegible] „Жизнь за Царя" и „Руслана" [illegible], не [illegible]

Автограф статьи «Лучше поздно, нежели никогда»

пропитанных *Лучиями, Троваторами* и варламовщиной. Вот, видно, наших братьев-чехов, первых музыкантов в Европе, не удовлетворяют ни Гуно, ни Верди, ни другие макароны; в Праге впервые на Западе был исполнен *Дон Жиованни* Моцарта, в Праге же впервые Запад услышал и *Ивана Сусанина* и *Руслана* Глинки *, несмотря на все иезуитские проделки благодетельной австрийской полиции; известно, что наша знаменитая певица Александрова * должна была в Праге петь по-чешски: русский язык в этой славянской земле находится под запретом *. Удивительно, как не потребовали от русской певицы, чтоб она пела по-немецки или еще лучше по-польски в угоду нескольким шляхтичам, шатающимся по заграничным передним; прозорливый (искоса) Бейст * находил необходимым и в этом случае, по его счастливому выражению, «прижать славян и все славянское к стенке», одного не заметил остроумный австро-саксонец, а именно: что эта стенка живая, что она раздалась и заключила *прижатых* в свои объятия, а *прижатые,* наоборот, обняли так, за любовь, теплую радушную стенку. Все глубокие соображения бейстовщины кончились единственно тем, что г-жа Александрова должна была выучиться чешскому наречию, но нашей даровитой певице это было нипочем, и, несмотря на усилия иезуитской полиции затруднить русскую певицу, помешать успеху русской оперы, и музыка Глинки и г-жа Александрова были приняты в Праге с восторгом, какого давно не бывало в этом городе, а между тем земной шар нисколько от этого не разрушился, чего, кажется, так боялась австрийская полиция.

В чудное мы живем время; чисто музыкальный вопрос невольно обращается в политический! Зато, к счастию, и многие политические вопросы разыгрываются на шарманке, вот хоть, например, вопрос «о восстановлении Польши», для которого учредилось, как известно, и особое Общество, имеющее целию восстановить древние права шляхтичей, как-то: сборы *мостильные, рогатковые, копытковые, каменные, дышловые, въездные, поленные* и проч. т. п. [1], не говоря уже о праве ездить на хлопах и подгонять их кнутиком, конечно, не иначе как с благословения латинских ксендзов... Шляхтичи до сих пор не могут прийти в себя от изумления, как русские осмелились отменить такие священные и неотъемлемые шляхетские права, несмотря на крики западных журналов. Вот за какие провинности и русской музыке строятся в Австрии разные препятствия, и даже наш народный гимн подвергается строгому запрещению. О, мудрая, предусмотрительная австрийская полиция! нет сомнения, что она скоро изобретет еще не изобретенную в истории австрийскую народность *.

---

[1] См. указ 1867 г. января 2-го.

Обратимся к *Руслану* в Москве. Как-то он будет исполнен? Можно быть уверенным, что такие даровитые артистки, как г-жи Александрова и Оноре, вынесут и эту оперу Глинки на своих плечах; можно надеяться, что и остальные лица приложат и любовь и труд к исполнению великого отечественного творения и прислушаются к советам названных нами главных наших певиц. Но этого мало. Любопытно бы знать, услышим ли мы *Руслана* вполне, или с теми немилосердными вырезками, которым он, неизвестно за какие грехи, подвергся на петербургской сцене. На некоторые вырезки сам Глинка при первых представлениях согласился, хотя *против воли*; но за вырезками самого композитора последовали и другие, которых, сколько помнится, Глинка не имел в виду вовсе. Как бы то ни было, от всех этих вырезок мы не только теряем почти половину оперы, но и самое либретто, и без того слабое, делается вовсе не понятным для публики, не знакомой с оперой. Да и времена не те! Мы для Глинки — потомство; Глинка для нас — знаменитое историческое лицо, наша гордость, наша народная слава. Музыка Глинки не бессвязное последование каких-то пьесок, называемое оперой Верди или Гуно, из которых сколько ни выкидывай,— изъяна не будет, а разве последует для слушателей облегчение. Глинка обращал особое внимание на *цельность* своих опер, на общую связь частей, на их взаимное соответствие; у него часто, по художественной необходимости, в некоторых местах преднамеренные повторения, или, лучше сказать, воспоминания (таковы, например, воспоминания, выговариваемые оркестром в сцене *Сусанина в лесу,* по непонятной причине пропускаемые при представлении). Глинка, как истинный художник, наблюдал даже за последованием ладов, за употреблением того или другого ритма, той или другой инструментации. *Потомство,* не знающее и не имеющее нужды знать прежних житейских влияний на оперу, имеет полное право требовать, чтоб хоть раз опера Глинки исполнена была *вполне,* как она вышла из головы сочинителя.

Заметим еще следующее: на исполнение *хористов* капельмейстер должен обратить особое внимание. Наш театральный, особливо мужской хор, — отличный в музыкальном отношении; но есть в нем важный и, к счастью, легко исправимый недостаток: *слова плохо выговариваются:* этот недостаток сходит с рук, когда хору приходится повторять какую-нибудь *феличиту* *; но в операх Глинки хор есть *действующее лицо;* публике нужно знать не только что́ это лицо поет, но и что оно *выговаривает,* без того художественная цель не достигается.

Укажем хоть на один пример. В финальном хоре *Ивана Сусанина (Славься)* лица, не знакомые с либретто, часто спрашивают: зачем среди этого торжественного гимна вдруг

появляется что-то *похоронное;* действительно, за невнятным произношением хористов, этот художественный оттенок становится непонятным. Иное действие этого места было недавно в общедоступном концерте под управлением Берлиоза *. Хор вполне явственно выговорил: *и народ возгласит: память вовек Сусанину;* публика поняла причину как бы внезапного изменения в музыкальном колорите, и впечатление этих слов, посреди блистательного гимна, было разительное, именно такое, какого хотел Глинка и которое совершенно теряется на нашей сцене — единственно от невнятности произношения хористов. В *Руслане* многие места требуют такого же явственного выговора слов. Укажем хоть на самое начало оперы: хористы припомнят, что оно начинается двумя славными стихами славного Пушкина:

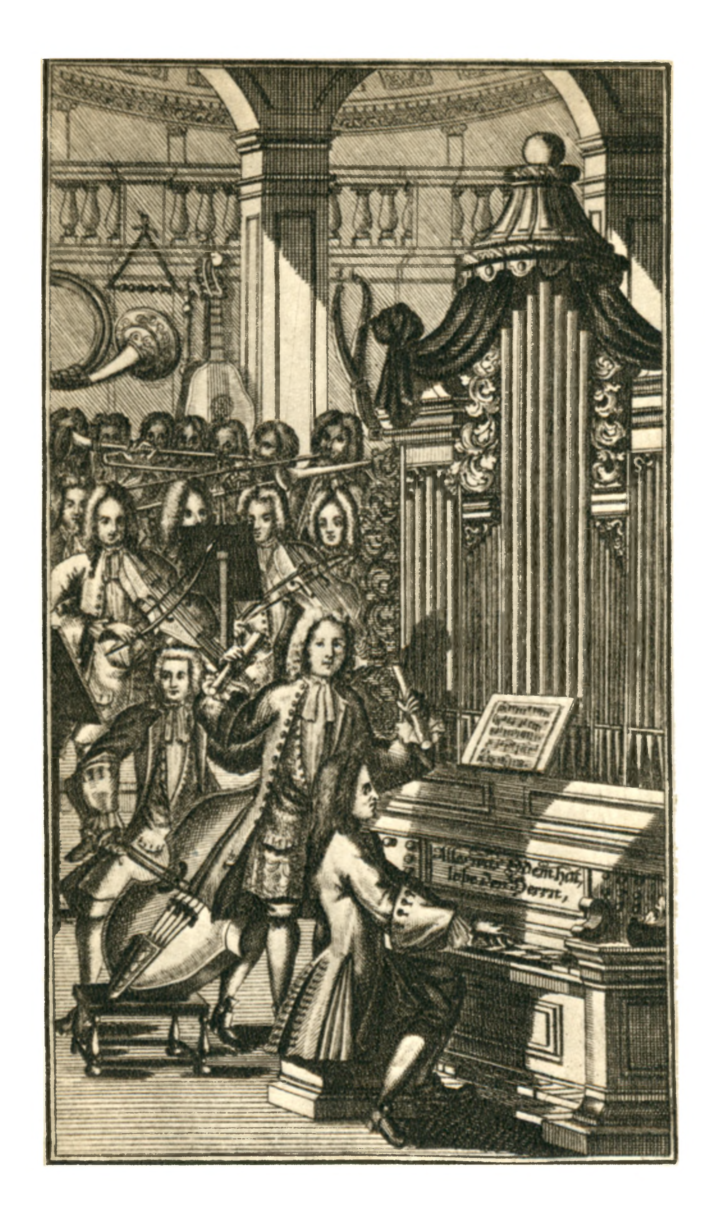
Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой!

Исполнители припомнят, что эти стихи не только приготовляют слушателей к фантастическому характеру всей оперы, но что теперь могут быть применены к самим Пушкину и Глинке; ибо они, их деятельность, для нас уже — *дела давно минувших дней,* и нет русского человека, которому бы не взгрустнулось при мысли, что эти великие деятели лежат в безвременной могиле и что живы лишь их произведения, которыми по праву гордится Россия.

Певец, который будет исполнять роль Бояна, должен также весьма постараться о вполне явственном произношении слов; его песня есть предвещание, даже экспозиция всей оперы. Лишь при ясном выговоре слов будет естественным то волнение, которое производится его предсказанием в других лицах; иначе все это будет непонятно, и смысл всей оперы потерян.

Дадим добрый, от души, совет и нашему оркестру; он составлен вообще из отличных музыкантов; никакие механические трудности их не пугают; но в оркестровом исполнении Большого театра — три важные недостатка: в *сопровождении* он играет слишком сильно, так что покрывает голос поющего; напротив, в tutti играет не довольно смело; оттого все оттенки теряются, так что когда оркестр сопровождает *соло,* то хочется ему сказать: «да помолчите хоть немножко», а в tutti хочется вскрикнуть: «да играйте же». Медные инструменты не всегда припоминают вполне практический совет Берлиоза: в piano и даже в mezzo forte опускать раструбы или павильоны вниз, а в forte подымать их вверх; здесь акустическая разница огромная, может быть, незаметная для самих играющих, но весьма заметная для слушателей; в сопровождении голосов, особливо в соло, медные инструменты, даже и в forte,

Титульный лист альманаха „Северные цветы на 1831 год“



Немецкая инструментальная капелла XVIII века
Гравюра

должны умерять свой звук и постоянно держать раструбы вниз.

Наконец, третий и самый бедственный недостаток в оркестре Большого театра есть *оттягиванье темпа* *. Ничем нельзя так испортить всякую музыку, как оттягиваньем; например, прелестная мелодия Бояна совершенно искажается, так сказать размазывается, когда ее оттягивают; беда, если Боян подумает, что его энергическая песня есть нечто вроде «Травушки-муравушки» или «На заре ты меня не буди» *, которую можно тянуть на полверсты, — ни лучше, ни хуже не будет; в песне Бояна нотная четверть отнюдь не должна быть медленнее нумера 144 Мельцелева метронома *. Оттягиванье, особенно в русской музыке, у нас введено в обычай Варламовым и другими бездарными господами; они вообразили себе, что если русский напев, то непременно он должен быть *завываньем* и имеет быть написан непременно в миноре; эта художественная ложь действует гибельно на обыкновенное исполнение русской музыки. Заметьте, какой живой темп Рубинштейн и Берлиоз дают Глинкиной музыке *; поучитесь у них, господа! Мы знаем, что ссылаются на пение в народе, но где же нашли, что русские народные песни постоянно минорные и их следует завывать? Есть, конечно, у нас песни минорные, и медленно поющиеся, но такие песни отнюдь не большинство; напротив, русские лучшие мелодии по большей части в мажорном ладе (точнее сказать, ни в мажорном, ни в минорном) и темпа *живого;* очевидный пример мы слышали недавно в *Мельнике* Аблесимова *; эта опера вся составлена (Соколовским) из подлинных народных песен, а в ней лишь *одна* медленная мелодия, с завываньем, да и та написана с комическою целию; все остальное в темпе скором; между тем этой опере уже почти *сто* лет (появилась она около 1780 года); следственно, она ближе к эпохе наших *настоящих,* еще не испорченных народных напевов, нежели ныне сочиняемые мнимые народные напевы, носящие бестолковое название *русских романсов.*

Впрочем, все это ведется капельмейстером; его обязанность наблюдать, чтобы на сцене не только *ноты,* но и *слова* выговаривались отчетливо; его обязанность наблюдать за оттенками звучности в оркестре; наконец, оттягиванье или неоттягиванье вполне зависит от капельмейстера; ему необходимо проследить всю оперу с метрономом, и вполне сознать, какой нумер [по метроному] соответствует тому или другому месту. Если оркестр оттягивает, то в том всегда виноват капельмейстер и никто более, и виноват без оправдания.

Позволим себе еще небольшое замечание. Что было принято в руководство для декорации волшебного сада Черномора? Глинка очень боялся, что ему нарисуют *балкончики с розанчиками,* как он говорил *; он захотел деревьев, цветов и

проч., вполне фантастических, тогда ему был дан совет составить сад из увеличительных *микроскопических растений* и наливочных животных *; действительно, для этой декорации, при первых представлениях, образцом послужили несколько страниц из микрографа Эренберга *, и декорация вышла великолепная; публика не могла надивиться, как можно было выдумать такие растения. Известно ли было это обстоятельство нашему московскому декоратору? В эпоху, о которой мы говорим, изображение микроскопических растений и животных можно было найти лишь в ученых, дорогих книгах; теперь они найдутся во многих наших, весьма дешевых изданиях по части микрографии. Не худо бы на все это обратить внимание. Дело идет о славной, отечественной, вполне самобытной и художественной опере. Неужели мы способны оценять лишь di tanti palpiti? Нет! Музыкальный уровень публики уже несравненно выше прежнего; публика сделалась и знающее, и дельнее, и следственно взыскательнее; об этом следует не забывать.

О ЛАУБЕ, КАК ОСНОВАТЕЛЕ У НАС *НАСТОЯЩЕЙ* СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

Нам довелось быть в числе тех лиц, кои приветствовали в печати появление нашего славянского собрата Лауба в московском музыкальном мире (в 1865 г.) *. Он поразил нас тогда одним исполнением Моцартова ге-мольного квинтета, который для всех слушателей показался под смычком Лауба чем-то новым, неслыханным; наш знаменитый художник так верно, так глубоко вник в мысль Моцарта, так смело устранил в своем исполнении все чуждое этой мысли, что, казалось, Лауб провел всю жизнь над изучением Моцарта — и только Моцарта.

В течение последних трех лет Лауб сделался любимцем публики, его школа — предметом глубокого уважения учащихся. Художнический талант Лауба, как исполнителя, явился пред нами в самых разнообразных формах, и в каждой он был верен себе, то есть глубоко вникал в исполняемое им творение, и этому исполнению приносил в жертву все, что у других исполнителей называется *эффектами для публики*. Лауб чужд этому гибельному направлению; он высоко чтит свое искусство, он достиг до возможности производить то высокое благодатное влияние на душу, которое доступно только музыке, в настоящем смысле этого слова, а погоню за эффектами предоставляет он дюжинным исполнителям; играет ли Лауб Себ[астияна] Баха, Бетховена ли, Шпора,— кажется, что на каждого он, как на Моцарта, посвятил по целой жизни; переходит ли он к новейшим сочинителям, к Эрнсту, Вьётану, Раффу,— кажется, что он только над ними и трудился; обладая вполне своим инструментом, он смело идет навстречу и всем

невероятным сопряжениям новейшей школы (как, например, в сочинениях Раффа). Что для других труд тяжкий, цель всей работы над инструментом, то делается Лаубом почти шутя. После строгого и отчетливого исполнения творений великих, так называемых классических сочинителей, со смычка Лауба сыплются без числа блестящие искры, когда дело доходит до игривых и причудливых фантазий нового времени. Словом, Лауб художник *полный;* в его исполнении нет пробелов, нет неоконченности, нет притворной чувствительности, нет односторонности; в мире искусства он — дома. Глубокое впечатление производится игрой Лауба, ибо она — действительно музыка, а не пляска на канате.

У некоторых исполнителей, и в особенности у скрипачей, а еще больше у дилетантов водится довольно странный предрассудок: эти господа уверены, что исполнитель должен непременно наложить *свой* пошиб, *свою* печать на каждого сочинителя, доставшегося им на жертву, кто бы он ни был; они уверены, что в этом-то и сидит гениальность исполнителя. Что же выходит? На афише вы читали имена Баха, Моцарта, Бетховена, Шпора, Вьётана, а на деле выходит все тот же какой-нибудь г. Пищалкин, желающий выставить на показ свою микроскопическую самобытность. Изучить творение в его подлинном характере, стараться угадать чувство, выражаемое сочинителем, его собственный пошиб, о том и в голове нет; главная забота — подцветить великое творение какими-нибудь сподручными приемами своего рукоделья, подправить Венеру Медицейскую или Аполлона Бельведерского такими пестрыми красками, чтобы в глаза бросались.

Не таков истинный художник, не таков славянин Лауб, уважающий искусство и глубоко его изучивший. Мы бы желали, чтоб учащиеся играть на скрипке воспользовались пребыванием Лауба в Москве, и обратили особое внимание на эту замечательную, художническую его характеристику, которою образуется ни более, ни менее, как новая, *настоящая* школа скрипки, этого дивного инструмента, наиболее приближающегося ко всем видоизменениям человеческого голоса, что, к сожалению, так часто забывается многими скрипачами; иные и сами предаются всецело, да и учат других каким-то *штучкам,* не имеющим ничего общего ни с человеческим голосом, ни со скрипкой. Овладейте механизмом, верностию интонации, приучитесь петь смычком, как голосом; затем играйте Баха — как хотел Бах; Моцарта—как хотел Моцарт; Бетховена—как хотел Бетховен; словом, не скажу вам: играйте, как Лауб, но учитесь у него обращаться с искусством честно и с толком, и берегитесь, как огня, соблазнительного поползновения к так называемым *эффектам,* то есть к мимоидущим прихотям некоторых дилетантов. Хотите побороться с музыкальными сальтомортальями, никто вам не мешает; посмотрите, как они легко

даются Лаубу, и даются они ему легко потому, что не ими одними он ограничивает свою художническую науку; постигнуть смысл мелодий Баха, выразить то меланхолическое, то живое и бурное настроение Моцарта или Бетховена, гораздо труднее, нежели в быстрой руладе звенеть струной на *щипок*, хотя некоторые дилетанты и уверены, что эти щипки также принадлежат к музыке; кто поборол труднейшее, проникнул во глубину великих творений и в способ их исполнения, тому чисто механические трудности нипочем.

Но если, при исполнении Лауба, вы слышите не его, а того, чью музыку он играет, то такая художественная эластичность или объективность нисколько не мешает той своеобразности, которая необходима, когда дело идет о *собственном сочинении;* здесь Лауб является вполне самобытным, вне всяких преданий той или другой школы; его *Чешские песни* *, его *Сальтарелло,* в столь различных родах, носят на себе все признаки изобретения неподдельного и чуждого подражаний. Мы с нетерпением ожидаем его нового скрипичного концерта, который надеемся услышать в Малом театре 7-го марта *; этот вечер будет в высшей степени интересен для всех родов слушателей; сверх Эрнста и Вьётана, певучесть и игривость которых так мастерски обозначается в исполнении Лауба, любопытно послушать и *Колдунью Раффа* *, который сам должен быть большой *колдун,* ибо спроста нельзя выдумать те блестящие хитросплетения, которыми отличается этот сочинитель, пользующийся на Западе огромною репутацией.

РОГНЕДА И ДРУГАЯ НОВАЯ ОПЕРА СЕРОВА В ЕГО КОНЦЕРТЕ 10 МАРТА, В ВОСКРЕСЕНЬЕ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ.

Наконец! наконец мы услышим *Рогнеду* Серова *, о которой до Москвы доходили лишь толки о петербургских восхищениях; до сих пор — *в течение* почти *трех лет!* — мы слышали лишь некоторые отрывки из славного произведения нашего славного соотечественника, и то благодаря почину Московского музыкального общества *. Увы и ах! зачем Серов не носит имени Верди, или Беллини, или хоть какого-либо *ини!* То ли бы дело!

На этот раз мы услышим *Рогнеду* даже *на сцене*! — жаль только, что на ней будет тесновато, ибо на ней поместятся и действующие лица и весь оркестр; языческий двор киевского князя будет во фраках... но, впрочем, и за то спасибо. Ведь право выходит вещь курьезная: талантов у нас не много, талантливых произведений еще меньше,— один, два, обчелся; является отечественное творение, возбуждающее восторг даже в строгой, неподатливой на восторги и притом вскормленной на

итальянском молоке петербургской публике; пьеса там оценена по достоинству, поставлена великолепно, даже с соблюдением всех археологических данных, выработанных наукою; сочувствие — не со стороны какого-либо кружка, но сочувствие общее, даже со стороны, не скажу врагов, но, по крайней мере, противников композитора. Чего бы кажется лучше? какого еще ожидать ручательства в том, что эта опера не обойдется никакому театру в убыток? Но есть городок в России, сильно отстаивающий все народное, всегда готовый на всякое содействие отечественному делу — этот городок ни более ни менее, как сама Москва, *рассадник* русского просвещения, *средоточие* всякой народной деятельности: и торговой, и промышленной, и художественной, и какой бишь еще?..— а *Рогнеда* едет, не доедет до Москвы!—между тем проходят годы и годы!—Впрочем, иначе и нельзя; не оправдалась бы основная московская пословица: *«не делай того сегодня, что можно сделать завтра»*. Подождем же *до завтра;* а пока, послушаем *Рогнеду* хоть в виде концерта: в руки возьмем либретто и дополним воображением то, чего не увидим,— т. е. ни сценической игры, ни старинных одежд, ни декораций. Нечего делать,— на нет и слова нет. Что это у нас за нигилизм, как подумаешь! *Нетути!* вот вам и весь ответ, и в деле искусства и в деле науки.

Только вот что бы следовало заметить: есть некоторая книжка, которой имя — *История;* предосадная книжка; она не имеет ни малейшего уважения ни к временным соображениям, ни к личным воззрениям, ей решительно никакого нет дела, что скажет *Митрофан Терентьевич* (как называет его Власьевна) *, или *княгиня Марья Алексевна,* и даже сам *Фамусов* — такая она невежливая эта история, заклятая доносчица всему миру и на целые столетия.

Эта книжка уже записала у себя, что Моцарт лишь в Праге, славянском городе, нашел приют для своего *Дон-Жуана* *; что Бетховену одна ученая музыкальная немецкая газета советовала ограничиться польскими и вальсами, а отнюдь не пускаться в симфонии; что при первом появлении *Ивана Сусанина* про эту музыку было сказано, что она «чем тебя я огорчила» с барабанами, что тогдашняя (булгаринская) «Северная пчела» преследовала Глинку (а кстати и Пушкина) самыми колкими насмешками; что эта опера была принята на сцену с условием для сочинителя *никогда* не требовать за нее ни малейшего вознаграждения, что теперь она дожила, кажется, до 300 представления, и что, следственно, считая хоть по тысяче рублей чистый барыш от каждого представления, опера Глинки вложила в театральную кассу до трехсот тысяч рублей чистоганом; что около того же времени была заплачена значительная сумма господину Верди за самую негодную из его негодных опер *, даже по мнению его почитателей, ибо у господина Верди есть почитатели. Записала у себя эта досадная книжка и то,

что *Юдифь* Серова, этот первый блистательный проблеск огромного дарования, была дана в Москве, в этом рассаднике русского просвещения, в этом средоточии и проч. и проч. в отсутствие автора, и с полным пренебрежением к ритму, к темпу, к верности интонаций, к оттенкам характеров и прочим подобным вещам, из которых состоит вся музыка, особенно музыка *взаправду* драматическая, сложная и серьезная по стилю. Теперь досадная книжка запишет, что новейшая опера, принадлежащая к числу первоклассных русских опер, заблиставшая на петербургской сцене в 1865 году, лишь в 1868 году могла быть услышана в Москве, в этом рассаднике... в этом средоточии... и проч. и проч., и то, благодаря самому сочинителю, да и не в виде оперы, а в виде концерта, вне всяких сценических обаяний. Этого мало! здесь курьез на курьез! Исполнение *Рогнеды* в Москве есть в своем роде то, что называется *событием,* и что же? в самый *день* и *час* такого события через улицу назначается и *первое* представление японских фокусников, весьма заманчивое для публики! Трудно простому уму решить: для чего такое *отвлечение* публики от небывалого русского концерта, от славного, но *еще не известного* в Москве отечественного творения? — Грустно подумать, что здесь рождается вопрос: кто перетянет? Все, все это запишет досадная книжка, а потомки наши, читая ее, будут только разводить руками, да удивляться нашему художественному смыслу в Москве. в этом рассаднике... в этом средоточии и проч. и проч. *

А ведь стоило бы над этим делом призадуматься; что бы там ни толковали, а в *Рогнеде* русская музыка сделала ни более ни менее как новый шаг, обозначила новый период *; *Рогнеда,* явившись после опер Глинки и Даргомыжского, пошла своею дорогою и подтвердила убеждение в том, к какому разнообразию форм способна наша родная музыка, и какая великая будущность ее ожидает. Все это должно бы иметь особый интерес, *преимущественно в рассаднике* и в *средоточии.*

Но повторяем — спасибо и за то, что доведется нам услышать из *Рогнеды.*

Серов привез с собою нечто неожиданное: новую оперу, не в стиле *Юдифи,* не в стиле *Рогнеды,* но в характере почти новой русской музыки *, т. е. около петровских времен. Любопытное дело!

Мы не знаем настоящего названия новой оперы Серова, но известно, что содержание ее заимствовано из пьесы Островского *«Не так живи, как хочется».* Видевшие партитуру первых актов говорят, что основные элементы этой оперы: суровый раскольник, молодка и — русский разгул. Сочетать эти противуположные элементы — какой материал для глубокого чувства нашего композитора и при его мастерской обработке; каких размеров должна у него достигнуть *широкая масленица,* во время которой разыгрывается эта русская драма! Мы не хотим

предупреждать суда публики, но запишем для памяти лишь следующую особенность, которая, может быть, не всеми сразу будет замечена, если не обратить на нее внимание. В то время, когда в западной музыке господствует безусловный *хроматизм,* когда там действующее лицо не может попросить даже стакана воды без полдюжины бемолей и диезов, у Серова все почти мелодии — чисто *диатонические,* почти не выходят из однажды избранного лада для каждой из них; хроматизм, где нужно, и то — весьма редко, бушует лишь в оркестре. Эта особенность весьма важна для выразительности пения, ибо диатоническая гамма есть самая естественная для человеческого голоса, да сверх того, она необходима для характеристики именно русской музыки. Прибавим еще, что к чести артистов Московской оперы лучшие из них, так же как и вся масса хоров, с *полным* сочувствием к отечественному композитору принимает участие в концерте, который должен нас познакомить с *неизвестными доныне в Москве* произведениями нашего Серова.

ПЕРЕХВАЧЕННЫЕ ПИСЬМА

I

Дома новы, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истребят
Ни годы их, ни моды, ни пожары.

Грибоедов «Горе от ума»
(Дейст[вие] 2. Явле[ние] 5).

Павел Афанасьевич Фамусов к княгине Марье Алексевне, в Петербург. Москва 12 марта 1868 г.

Долгом считаю донести вашему сиятельству, что у нас в Москве все пока обстоит благополучно, и особенно нового пока еще ничего нет. Правда, не переводятся у нас, как всегда, выскочки, которые думают, что они умнее всех

И даже князь Петра *.

И несут они разные завиральные идеи, но их не слушают и все идет попрежнему; новых выдумок не допускаем,— довольно и допущенных. Тяжело нам, матушка княгиня, нечего сказать, приходится стоять за старину [...]

Посмотрите-ка о чем толкуют: выдумали какое-то слово: *народность.* Что оно такое значит — и не поймешь; по-нашему, по-старинному известно что такое называется народом: мужичье,— больше ничего. Вот об нем-то и вся забота. Необходимде, говорят, народный, т. е. мужицкий театр! Да кто же из порядочных людей туда поедет? да и на что мужику театр? Было

бы ему заведение под елкою, да пожалуй паяцы, да качели на масленице — с него и будет; да он ничего другого и не желает. Но видите здесь какой умысел; это, говорят, ему не токма что в забаву, а чтобы возвысить его, *облагородить* — вон оно куда пошло! чтобы он и грамоту разумел, и были бы у него *благородные* утехи — так все на это и бьют... Видимо, хотят мужиков *облагородить,* а нас-то что же, в отставку что ли? Ничего не понимаю.

Однако, при случае, мы также за себя постоим; вот позвольте, ваше сиятельство, потешить вас курьезом. На днях объявляют концерт *, и что будет на нем играться народная, т. е. мужицкая опера, Рогнеда там какая-то, о которой никто из нас и не слыхивал;—да еще объявляют, что будут петь о *широкой масленице* *, да наигрывать гопака. И статейку об этом изложили, что де сочинитель музыки такой-сякой,— и настоящий-то русский и отечественный и так сказать, в некотором смысле, слава наших дней, что тут какое-то событие и много, много такого, чего бы кажется и о Кузьме Петровиче * нельзя было написать. Подписал какой-то Тихоныч *, должно быть из вольноотпущенных.

Читают мне эту статейку после обеда; я со смеху помираю; вы изволите знать, что я музыки совсем не люблю, а тут еще какая-то *отечественная, народная;* по-моему музыка так себе, пустошь, никакого сюжета нет. Вот другое дело, наезжают к нам Фальшолини, Каркалини, Мяулини,— тогда знаешь наверное, что приедут в театр и Кузьма Петрович, и князь Петр Ильич, и Сергей Сергеич, и Амфиса Ниловна *, тогда как не ехать! Все своя благородная компания, да и устроено это бывает иначе. Вот на днях Амфиса Ниловна заявила нам, что у ней будет музыкальный вечер для какого-то ее *протеже,* что она хочет покровительствовать искусству, и чтобы мы брали билеты. Для Амфисы Ниловны мы не прочь; берем билеты, приезжаем, смотрим; смазливый такой иностранец играет, не знаю право на чем, кажется на *мышеловке,*— да нам что нужды! Для нас столы расставлены, карты разложены, а вот и прекрасно! засели, болтаем, не церемонясь; музыка-то там гудит, гудит... а мы картами хлоп, да хлоп. Скажу вашему сиятельству, чудеснейший вечер провели, давно так весело не было; должно честь отдать Амфисе Ниловне: мастерица распоряжаться.

Но я отбился от материи. Вот извольте видеть, читают мне эту задорную статейку,— и все эдак об отечественном, об высоком... у меня, признаюсь, на уме и один и два. Что, думаю, не следует ли ехать? Ведь нынче — кто их разберет — может, оно так и требуется; а вдруг увидят, все приехали, а меня-то и нет; пожалуй, заметят; не хорошо — повредить может. Я за советом к Кузьме Петровичу; вот говорю так и так, шумят больно, да и слова-то такие страшные: и отечественное, и родное, и высокое,

и нужно нам себя перед другими краями заявить! Не следует ли нам показать, что вот де мы одни всякое отечественное поддерживаем?

А Кузьма Петрович понахмурился, взял щепотку табаку, да и говорит таково толково: «а зачем нам мужицкую музыку поддерживать? ведь приказа нет,— так что ж нам соваться? пусть и идут те, для кого это написано,— наше дело сторона, да, кажется, и не благоприлично нам ехать масленичные песни, да гопаки слушать. Уж были об этом толки: никто не поедет, ни Амфиса Ниловна, ни князь Петр Ильич, ни Сергей Сергеич, ни Хрюмины, ни Тугоуховские».

Так мы на слове и положили, и вышла умора. Сочинитель-то, говорят, всего больше рассчитывал на наши аристократические ложи; вот тут, думал он, и соберется что ни самый клёк. Не тут-то было! две трети, говорят, бельэтажа были пустехоньки *. Знай наших! поддержали свое достоинство. Вперед наука! Не зазывай нас мужицкой музыкой, а уж коли хочешь нашего содействия, так подавай нам приличное нашему званию. Много мы потешились над этой проделкой.

Одно нехорошо: что было народа в театре, то указывало на ложи, да на смех нас поднимало. А сочинителю-то и хлопанье и вызовы и венки словно на именинном обеде у Кузьмы Петровича. Вот и извольте рассудить, ваше сиятельство, до какой степени развратилась нравственность публики! Приходят, видят, что нет ни Кузьмы Петровича, ни меня, ни Амфисы Ниловны, ни князя Петра Ильича, могли бы в толк взять, что если нас нет, так стало быть нечего и восхищаться; — так нет этого рассуждения; кажется, что, напротив, на зло нам, еще сильнее восторгались, верно хотели нам указание сделать, да не на тех напали, никогда не уроним себя.

То одно огорчительно, матушка Марья Алексевна, что все это описывают да печатают; невежество, говорят, дикость, одно чванство пустое, дребедень, а один-то из выскочек не побоялся вот что припечатать: мужик, говорит, все мужик, пешком ли ходит, в карете ли ездит *; тут надобно, говорит, другое, такое, сякое, возвышенное. Ну как это позволяют печатать? Да что говорить! Хоть бы писал какой-нибудь Тихоныч, а то из нашей же братьи туда же тянут *.

А пора бы всему этому положить конец. Вот вы, матушка, ваше сиятельство, живете вы в Петербурге, видаете важных людей. Чтобы им замолвить обо всем этом словечко, учинили бы какое-либо мероприятие! Тем более, что дело выходит наоборот здравому смыслу. Всех бы этих писак * взять, да в кутузку, да тем и покончить.

Прекратя все сие, честь имею именоваться вашего сиятельства нижайшим слугою

Павел Фамусов

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА ИЛИ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ НЕ-МУЗЫКАНТОВ

Предисловие

Цель этой книжки: содействовать, в меру сил моих, тем лицам, которые думают, что им уже поздно, как говорится, *учиться* музыке, а между тем желали бы получить понятие о ее существе, для того ли, чтобы записать услышанный ими напев, для того ли, чтобы удобнее читать изыскания по части истории музыки, наконец для собственных ли археологических и палеографических исследований наших древних музыкальных рукописей, представляющих столь важные данные не только для русского искусства, но и для всей русской истории. Сколько темных здесь вопросов уже бы разъяснилось, если бы такие изыскатели, как митрополит Евгений[1] или Ундольский[2] *, были вооружены знанием музыки.

Читателя, которого страшит мнимая трудность музыкальной науки, я, на основании многолетних и разнообразных опытов и наблюдений, могу заверить, что для уразумения ее технических, условных терминов, и для того, чтобы *читать* и даже *писать* музыку,— вовсе не нужно играть на каком-либо инструменте, или петь арии.

Музыка, как *искусство,* есть дело таланта; но законы того акустического явления, которое называется музыкою, суть не иное что, как *одно из приложений математики,* даже не требующее, в чисто музыкальном отношении, особенно обширных математических сведений. Достаточно знания первых четырех правил арифметики и дробей, простых и десятичных, для выразумения тех слов, которые так пугают не-музыкантов, как напр[имер]: *интервал* (промежуток, отступ); *аккорд* (созвучие); *консонанс*, или *консонансный аккорд* (согласное созвучие или согласие); *диссонанс,* или *диссонансный аккорд* (разногласное созвучие, или *разгласие); трезвучие* или *триестествогласие; бемоль* (понижение на полуинтервал); *диез* (повышение на полуинтервал); *бекар* (знак, уничтожающий понижение или повышение звука); *лад; глас; тонлейтер, звукоряд, погласица,* или *гласица; такт* (отдел фразы); *арсис* (легкая, *подударная*

---

[1] См. его «Истор[ическое] рассужд[ение] о богослужебном пении» (СПб., 1804).

[2] См. его «Замечания для истории церковн[ого] пения в России» (Москва, 1846). Ундольский сам сознавал затруднения, которые представлялись ему в его любопытных изысканиях, именно по причине недостатка музыкальных знаний; мой прием для объяснения музыкальных явлений казался ему весьма удобным, и он, с свойственною ему добросовестностью и твердостию воли, хотел приняться за изучение этого рода; к сожалению, то было уже незадолго до его кончины.

155.

147

Музыкальная грамота для взрослых детей

~~Первоначальныя понятія о музыкѣ~~ для начинающих

Интервалы

§ 1. Всякій играющій хоть не надолго на гитарѣ или на скрипкѣ, вѣроятно замѣтилъ, что для произведенія каждаго звука, нужна новая хватка или прижатіе струны пальцемъ на опредѣленномъ мѣстѣ и что разстоянія между двумя хватками различны. Эти разстоянія (или промежутки между двумя звуками) называются въ музыкѣ интервалами.

Автограф «Музыкальной грамоты для не-музыкантов».

часть такта); *тезис* (тяжелая, *ударная* часть такта); наконец, *мелодия, гармония* и проч. т. п.

Конечно, знание логарифмов и теории функций необходимо для *полного* разъяснения многих явлений в мире звуков, но более в отношении к чистой акустике; собственно же для музыки, как одной из прикладных частей акустики, довольно, если читатель поверит на слово музыкально-техническим таблицам, содержащим числовые указания [1].

Я начинаю в уверенности, что читатель слышал звук струны на гитаре или на скрипке; других предварительных понятий о музыке я в читателе не предполагаю. Если он хочет извлечь хоть какую-либо пользу из этой книжки, я прошу его даже забыть, на первую минуту, что речь идет о том трудном и недоступном для него искусстве, которое называется музыкою. Пред читателем — *математическая* (выражаемая струною) *линия* — ни более, ни менее; эта линия разделена на некоторые определенные части; эти величины находятся между собою в известных, вычисляемых отношениях, которым приданы разные названия: интервалов октавы, квинты, терции; пусть поверит он

---

[1] Желающие ближе познакомиться с предметом должны обратиться, на первый раз, к следующим книгам: *Fulerі*—Tentamen novae theoriae musicae (СПб., 1739, в типогр[афии] Акад[емии] Наук); *Chlvbni* — Traité d'acoustique (Paris, 1809); *Prony* — Instruction élémentaire sur le moyens de calculer les intervalles musicaux (Paris, 1832); *Durutte*—Esthetique musicale (Paris, 1855); наконец Die Lehre von Tonempfindungen, von *Helmholz* (Braunschweig, 1863); Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans von *Merkel* (Leipzig, 1857, а 2-е издание Lpzg., 1863) *.

Здесь я поименовал лучшие, по моему мнению, *музыкальные учебники,* как бы это выражение ни показалось странным для рутинистов. Для приготовления себя к чтению этих *учебников* хорошо познакомиться с акустическими данными, находящимися в физиках Циммермана, Жамена (Jamin). Дагена (Daguin), Криста и пр., из коих многие переведены на рус[ский] язык. Для собст[венно] исторической части музыки (западной) надобно прочесть разные издания Куссмакера (Coussemaker), особенно: Histoire de l'Harmonie au Moyen Âge (Paris, 1852) и Art harmonique aux XII et XIII siècles (Paris, 1865), в отношении к церковной западной музыке: Allgemeine Geschichte der Musik von *Reissmann* (München, 1863) * и Geschichte der Musik von *Ambros* (Breslau, 1862) и мн. др.

По части нашей церк[овной] музыки мы можем указать лишь на два сочинения: А. Ф. Львова — *О свободном или несимметричном ритме* (СПб., 1858 in 4°) и недавно вышедший 1-й выпуск, в высшей степени любопытной книги свящ. Д. В. Разумовского, проф. Моск[овской] консерватории: *Церковное пение в России* (Москва, 1866), где, между важными данными для истории нашего пения, читатель также найдет и положение на 4 голоса (гармонизацию) наших напевов, Ник[олая] Мих[айловича] Потулова *, вполне им свойственное, чего никак нельзя сказать о других гармонизациях, у нас существующих в печати.—Укажем еще на две замечат[ельные] новые журнальные статьи: *Историческое изучение музыки,* и *Глинка,* обе—*Лароша,* проф. Моск[овской] консерватории («Русс[кий] вестн[ик]», 1867, №№ 9 и 10) *.

на струне слухом то самое деление, которое видит глазами; точнее сказать, пусть он постарается соединить в своем разумении понятие о нескольких цифрах с понятием о соответствующих им звуках; на первый раз достаточно четырех величин 1, $^1/_2$, $^2/_3$ и $^4/_5$; когда читатель выразумеет вполне, и глазом и ухом, взаимное соотношение сих 4-х величин, или, другими словами, звуков, отделенных один от другого интервалами — то он может поздравить себя с победою над главнейшею трудностию, которая встречается начинающему; все остальное придет в его сознание несравненно легче. Понимать законы музыки, не умея играть ни на каком инструменте, так же возможно, как понимать законы перспективы, не умея нисколько рисовать. Всякая музыка есть не иное что, как *ряд сопряжений семи основных звуковых величин и их производных,* точно так же, как всякий рисунок, как всякое здание, есть сопряжение прямой и кривой линий, как всякая живопись есть сопряжение семи основных цветов, как, наконец, вся математика есть сопряжение десяти основных чисел. Кто собственным опытом убедится в этой простой истине, тому сделается доступным чтение всякой книги, в которой речь идет о музыке и пении.

По условиям моей задачи: разъяснить музыкальные явления человеку, не имеющему никакого понятия о музыке, я должен быть кратким, сколь возможно,— моему читателю некогда входить в излишние подробности,— но зато желалось бы, чтоб он *не пропустил ни одной строки* в этой тетрадке; если, вдобавок, у него достанет терпения, прочитав ее до конца, начать еще раз сначала, то многое, что казалось трудным, упростится само собою.— Книга моя разделена на выпуски (их, полагаю, будет четыре), с тою целию, чтобы при каждом новом выпуске иметь возможность воспользоваться замечаниями, какие мне будут сделаны.

Счастливым себя сочту, если эта приготовительная работа будет способствовать не только уразумению той части этого труда, который будет посвящен собственно *русской музыке,* но и разовьет охоту к чтению вообще сочинений по части нашей музыки, столь многознаменательной и в историческом и в художественном смысле.

Наши древние музыкальные рукописи еще ожидают ученой, подробной разработки,— а такая разработка доступна лишь тем из археологов, которым не чужды основания музыки. Мы, к стыду нашему, не знаем еще в точности, что за люди были Иван Иоакимович Шайдуров, Александр Мезенец, Тихон Макарьевский; большинство публики еще не уверилось в исторической важности этих знаменитых тружеников, которым мы обязаны сохранением нашего древнего пения; ученая критика еще не определила достоинства трудов их, до нас дошедших, их заслуг и недостатков; неизвестно даже: где

находятся многие рукописи, бывшие под рукою у Сахарова[1]. Словом, мы ничего еще не подготовили для будущих русских Гербертов * и Куссмакеров, которые некогда должны собрать воедино все древние памятники нашей музыкальной техники и сделать их доступными для читающей публики[2]; много для нее здесь встретится неожиданного; *пометы* — изобретение Шайдурова, ясно определившие музыкальный смысл наших *крюков,* — чего мы не встречаем в западных крюках (невмах); знание гармонических сочетаний; — может быть, знание монохорда[3] и мн[огое] другое.

Здесь музыканты найдут пояснение некоторых характеристических особенностей в *наших народных мелодиях,* столь резко отличающихся от западных; — здесь для песнопевца разъяснятся некоторые особые приемы, ставящие наше церковное пение[4] в прямую противоположность с музыкой западной, которой — наперекор истории и изяществу — так усердно стараются подражать большая часть наших перелагателей и так называемых регентов.

В последнее время у нас обращено особое внимание на отличия нашей архитектуры, наружных и внутренних украшений, на самостоятельность живописи; а между тем мы как будто забываем, что из всех искусств преимущественно в музыке выразилась наша народная самобытность; всему виною — беззаботное равнодушие к нашим народным художественным сокровищам...

Минуют эти дни; наши сочинители музыки, хотя еще с некоторою к себе недоверчивостию, но начинают уже разрабатывать оригинальные черты народной музыки; когда это направ-

---

[1] В особенности любопытна р[у]к[опи]сь: «О пении... по чину мусикийских согласии состроенном и проч.», где указывается на Иоанна Дамаскина (Дамасского) и присовокупляется, что «сие вчинися на посрамление бездушных виск*(зг)*аний римских» (см. Жур[нал] М[инистерст]ва нар[одного] просвещ[ения] 1849 г., февраль и июнь, «Исслед[ование] о русск[ом] церк[овном] песнопении».

[2] Повторяю еще раз, во имя русской науки, мою усерднейшую просьбу ко всем, у кого, или в чьем ведении, находятся подобные рукописи, сообщать хоть какие-либо сведения о сих драгоценных памятниках, или печатно чрез газеты, или письменно в Общество древнего русского искусства (в Москву—в Музей).

[3] Если можно заключать это по «Лествице степеней», нами здесь возобновляемой,— а отчасти и по избранному нами из р[у]к[опи]си писанной на 200 лет, эпиграфу («что гласится струною»—«что струна говорит...»).

[4] Его не должно смешивать с музыкой вообще: *состав музыкальной фразы в нем вполне подчинен составу фразы словесной.* Все оно основано—заметим пока для музыкантов—исключительно на трех звуковых схемах (называемых *тетрахордами*):

1. Соль, Ла, Си, Ут; 2. Ут, Ре, Ми, Фа; 3. Фа, Соль, Ла, Си ♭: *никакой иной звук* не может быть допущен ни в мелодию, ни в гармонизацию сего пения; иначе оно будет искажено в своем существе.

ление сознается вполне русскою публикою — определить трудно; но рано или поздно в мир общей музыки — этого достояния всего человечества — вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще западом, струя русской музыки.

Мне не дожить до такой эпохи; и хотя некоторые мои опыты по этой части, или, лучше сказать, ответы на вопросы, которые мне по временам предлагались, напечатаны в разных журналах[1], но во всей этой, почти со вчерашнего дня поднявшейся работе, я (по летам, здоровью и др[угим] обстоятельствам) не могу принять такого деятельного участия, какого бы требовалось и хотелось; передаю эту работу — новому поколению...

Считаю долгом, в заключение, выразить мою глубочайшую благодарность нашему славянисту и читателю русской народной музыки, Якову Онисимовичу Орлу-Ошмянцеву * (которому уже обязаны изобретением способа *крюкопечатания*[2]; без его радушного содействия и терпеливого внимания «Музыкальная грамота» едва ли бы явилась в свет: так затруднительно еще у нас издание книг с музыкальными и др[угими] знаками, особенно при некоторых новых, употребленных нами для ясности приемах; потому и самое печатание замедлилось...

К. В. О.

Генварь 1868.

Глава первая

Интервалы вообще

§ 1. Всякий *видевший* игру на гитаре или на скрипке, вероятно, заметил, что для произведения каждого звука нужна особая *хватка* или прижатие струны пальцем на определенном месте, и что расстояния между двумя хватками — различны. Эти расстояния, или промежутки между частями струны называются в музыке *интервалами*.

Примечание. Просим читателя заглядывать в таблицу: *«Лествица степеней*[3] звуков и расстояний между ними». Она

---

[1] *Старинная песня* о первой жене Петра I («Рус[ский] архив», 1863, № 2); *Об исконной [велико]русской музыке* (в 5-м вып[уске] «Калек перехожих», изд. П. А. Бессонова); [Заметка] *о пении в приходских церквах* и *К вопросу о древнерусском [песно]пении* («День», 1864, № 4 и 17); *Бесплатный класс [простого] хорового пения Русского музыкального общества в Москве* («День», 1864, № 46); *Русская и так называемая общая музыка* (в «Русском» М. П. Погодина, 1867, № 11 и 12); *Русская или итальянская опера?* («Москва» 5 апр[еля] 1867). Статьи эти предполагается издать особой книгой *.

[2] См. Протоколы Общества др[евне]рус[ского] искусства, 1865 и 1866 гг.

[3] Под этим наименованием часто встречается в наших старинных рукописях подобная таблица; мы воспроизводим ее с нек[оторыми] изменениями. *(См. таблицу на стр. 369— Г. Б.).*

представляет идеальное (отвлечное?) изображение струны, разделенной на *хватки;* пространство между двумя хватками есть *интервал.*

Большие и малые интервалы

§ 2. *Большие* расстояния принято называть целыми *интервалами, малые* расстояния — *полуинтервалами,* хотя полуинтервалы не всегда бывают в половину меньше целых.

Примечание. Очень часто целые интервалы называют *целыми тонами,* а полуинтервалы называют *полутонами.* Но названия: *целый тон* и *полутон* весьма неправильны и сбивчивы, ибо тон есть не иное что как *звук,* и потому выражения: *полузвук* или *полутон* так же нелепы, как напр[имер], *полукраска* или *полуцвет;* между тем эти музыкальные названия вошли в обычай, и потому необходимо разуметь их значение.

Опыты на звучащей струне

§ 3. Для лучшего усвоения понятия об интервалах, имеющих столь важное значение в музыке, можно, вместо гитары или скрипки, употребить просто *струну,* натянутую на резонансе, или даже на доске, между двух колков. Этот несложный снаряд есть то, что называется *монохордом;* такой инструмент может быть более или менее роскошен, но, в существе, он есть не иное что, как *натянутая струна, могущая издавать звук;* понятно, что для этого струна должна быть *достаточно* натянута и не плотно прилегать к доске. Она должна быть не слишком коротка, по крайней мере, не менее аршина, а если можно и более. Чем длиннее струна, тем опыт вразумительнее. Под струну подводится (как объясним ниже) подвижная подставка, вровень с высотою струны над доскою так, чтобы подставка, при ее передвижении, *не поднимала* струны; иначе опыты будут неверны.

§ 4. Опыты над монохордом необходимы для того, кто желает ближе ознакомиться с первоначальными основаниями музыки, а равно выразуметь настоящий смысл слов: *гамма, лад, прима, секунда, терция* и проч. т. под.

Деление струны. Октава (1/2). Высокие и низкие звуки

§ 5. Если защипнуть натянутую струну, то, разумеется, она издаст звук; если же посредством подставки мы разделим струну пополам, то каждая *половина* струны даст тот же звук, что и целая струна,—но только *тоньше,* или, что называется, *выше.* Этот новый звук будет *верхней октавой* к звуку целой струны; если, наоборот, мы возьмем струну одинаковой толщины и плотности с первою и одинаково натянутую, но *вдвое длиннее,*

то получим тот же звук, но *гуще,* или *ниже.* Отсюда мы уже можем заключить, что *чем короче* струна, тем звук ее *выше;* напротив, *чем длиннее* струна, тем звук ее *ниже* (см. подробности в любой акустике).

Примечание. Нет звуков безусловно *низких* и безусловно *высоких,* как нет безусловно низкой и безусловно высокой температуры; всякий звук может быть низким в отношении к одному, и в то же время высоким в отношении к другому звуку.

Квинта (2/3)

§ 6. Если мы разделим струну на три части и под *одною третью* вдвинем подставку, то остальные *две трети* дадут нам звук, который называется *квинтой* в отношении к целой струне.

Терция (4/5)

§ 7. Если мы ту же струну разделим на *пять* частей и вдвинем подставку под *одною пятою* частью струны, то звук остальных *четырех пятых* струны будет то, что называется *терцией* в отношении к звуку целой струны.

Совершенное трезвучие или триестествогласие

§ 8. Эти четыре звука, т. е. звук целой струны (1), ее терции ($^4/_5$), ее квинты ($^2/_3$) и ее октавы ($^1/_2$), образуют то, что в музыке называется *совершенным трезвучием* (равно, консонансным аккордом, reiner Dreiklang, accord parfait; для выражения этого сопряжения звуков можно заимствовать из нашей древней музыкальной терминологии весьма точное и выразительное слово: *триестествогласие).* Это сопряжение звуков (аккорд) — не произвольное; оно дается самою природою звучащих тел, которым соответствует строение нашего уха и нашего горла, и потому такое сопряжение играет весьма важную роль в музыке; — оно называется *трезвучием* потому, что, собственно, состоит только из *трех* звуков: звука целой струны, которая называется *тоникой; терции* от тоники, и *квинты* от тоники; за тем остальной четвертый звук есть лишь повторение тоники, но октавой выше.

Образование гаммы

§ 9. Чтобы получить остальные звуки, употребляемые в музыке, можно, во избежание дробей, разделить струну на *сто восемьдесят частей,* что легко может быть произведено посредством бумажной полосы, разделенной на это число частей и наклеенной на доске под струной. Если мы целую струну обозначим цифрою 1, или примем ее за первую степень, за *приму*

(за *тонику*), и назовем ее C (или ut), то, подвинув подставку на сто шестидесятое деление, получим звук, называющийся *D* (*re*), который обозначим цифрою II, т. е. примем его за *вторую степень.*

Таблица интервалов по длине струны

Продолжая таким образом, мы получим следующую таблицу:

Число частей струны	*Степени звуков*	*Название степеней звуков*
180 (или 1)	I	C (ut) Прима
160 (или 8/9)	II	D (re) Секунда
144 (или 4/5)	III	E (mi) Терция
135 (или 3/4)	IV	F (fa) Кварта
120 (или 2/3)	V	G (sol) Квинта
108 (или 3/5)	VI	A (la) Секста
96 (или 8/15)	VII	H (si) Септима
90 (или 1/2)	VIII	C (ut) Октава

Засим начинается новый ряд звуков — до новой октавы, и если мы остальные 90 частей разделим также на 180 частей, то получим опять вышеозначенные звуки, но, как говорится, в верхней октаве, и так далее до пределов нашего слуха. Надобно заметить, что слово: *октава* употребляется в трех смыслах: 1) как звук, повторяющий звук целой струны (§ 5); 2) как интервал (§ 1) и 3) как пространство, заключающее в себе ряд звуков от *низкого,* первого звука, до *высшего,* осьмого.

Примечание 1-е. Известный математический закон *гармонической пропорции* (A: C : : A—B: B—C) вполне применяется к величинам, образующим гамму. Вычислив по формуле

$$B=\frac{2AC}{A+C}$$

отношения между *целой струной* и ее половиною, или *октавою,* т. е. приняв $A=\frac{1}{2}$ и $C=1$, мы можем постепенно получить величину каждого из звуков гаммы. Так напр[имер], с первого взгляда видно, что из соотношения между $\frac{1}{2}$ и 1 является $B=\frac{2}{3}$, т. е. интервал *квинты.*— (Подробнее о сего рода вычислении мы скажем впоследствии, в особом приложении).

Примечание 2-е. Названия: *C, D, E, F, G, A, H* употребляются наиболее немецкими теоретиками, а *Ut* (или *Do*), *Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* —итальянцами, французами и нами; по крайней мере, в древнейших, дошедших до нас рукописных наших учебниках (т. е. 17-го и начала 18-го столетия) уже встречаются названия *ут, ре, ми, фа, соль, ла.* Необходимо усвоить себе оба названия. Мы употребляем сначала формулу: *C* (*ut*), *D* (*re*),

потом наоборот *ut* (C), *re* (D) и, наконец, ограничиваемся лишь наименованиями: *Ut, Re, Mi, Fa* и так далее.

§ 10. Таблица интервалов (§ 9), при внимательном изучении, разъясняет многое, что обыкновенно кажется темным для начинающих. Надобно, в особенности, заметить, что, как видно из сей таблицы:

1-й	интервал,	между	C (ut) и D (re),	содержит	20
2-й	„	„	D (re) и E (mi),	„	16
3-й	„	„	E (mi) и F (fa)	„	9
4-й	„	„	F (fa) и G (sol)	„	15
5-й	„	„	G (sol) и A (la)	„	12
6-й	„	„	A (la) и H (si)	„	12
7-й	„	„	H (si) и C (ut)	„	6

} 180-х частей струны

Целые и половинные интервалы

Интервал: E (mi) и F (fa), содержащий 9 частей, и интервал H (si) и C (ut), содержащий в себе 6 частей, условно называются *полуинтервалами* (или неправильно: полутонами). Все остальные, также условно, называются *целыми интервалами*. Необходимо вполне усвоить себе понятие о сем, существенном в музыке различии между этими двумя выражениями. Для краткости мы будем означать *целые* интервалы цифрою 1, а полуинтервалы дробью $^1/_2$.

§ 11. Таким образом, мы из вышеприведенных (см. § 9 и 10) таблиц видим, что

Между первою и второю степенью (Ut—Re) 1 (цел[ый] интерв[ал])
Между второю и третьею „ (Re—Mi) 1 (цел[ый] интер [ал])
Между третьею и четвертою „ (M—Fa) 1/2 (полуинтерв[ал])
Между четвертою и пятою „ (Fa—Sol) 1 (цел[ый] интерв[ал])
Между пятою и шестою „ (Sol—La) 1 (цел[ый] интерв[ал])
Между шестою и седьмою „ (La—Si) 1 (цел[ый] интерв[ал])
Между седьмою и восьмою „ (Si—Ut) 1/2 (полуинтерв[ал])

Диатоническая гамма

§ 12. Следственно: целые *интервалы* и *полуинтервалы* следуют один за другим в следующем порядке:

1, 1, $^1/_2$, 1, 1, 1, $^1/_2$, 1, 1, $^1/_2$, 1, 1, 1, $^1/_2$, 1, 1,... и так далее в обе стороны.

23*

Последование звуков в таком порядке есть то, что называется *диатоническою гаммою,* которая может продолжаться в обе стороны почти бесконечно, по крайней мере, до пределов нашего слуха. Диатоническою гамма называется так от греческого слова diatonos, которое значит: *чрез тон* или *чрез интервал,* ибо, как мы видим по таблице (§§ 9 и 10), в этой гамме полуинтервалы находятся лишь между *третьею* и *четвертою* степенью, и между *седьмою* и *восьмою,* а все прочие степени идут чрез целый интервал, или чрез целый тон.

Примечание. В так называемой *хроматической* гамме звуки постоянно идут чрез полуинтервал, как увидим ниже.

Глава вторая

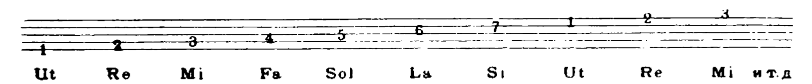
Нотная линейная строка

§ 13. Для удобства, обозначим цифрами степеней полученные нами семь звуков диатонической гаммы, начиная с C (ut) (точкой *сверху* обозначим верхнюю октаву):

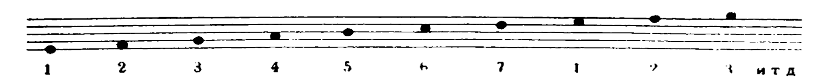
1 2 3 ‿ 4 5 6 7 ‿ 1̇
C (ut), D (re), E (mi), F (fa), G (sol), A (la), H (si), C (ut),

2̇ 3̇
D (re), E (mi) и т. д.

Представим себе, что эти семь цифр расположены на пятилинейной *строке,* напр[имер], так:



Но такой образ изображения звуков был бы весьма затруднителен; в обыкновенно употребляемом нотописании цифры заменяются точками и круглыми знаками с хвостиками, или без хвостиков (что в отношении собственно к звуку не имеет значения); вышеприведенная строка однозначительна с следующею, написанною *нотами:*

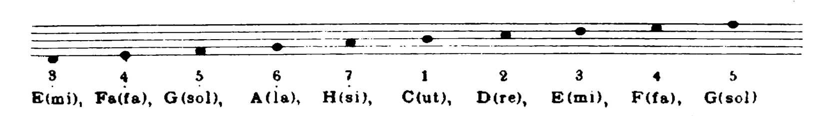


Понятно, что мы каждой из сих нот можем присвоить какое угодно название, т. е. начать ряд: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 на той или на другой линейке *строки,* считая *снизу вверх,* т. е. от левой руки к правой.

Здесь мы цифру 1, т. е. Ut (c), поставили на первой снизу линейке, вторая за тем цифра 2, т. е. Re (d), поместилась ме-

жду первой и второй линейкой (считая снизу); продолжая таким образом далее, мы получили то, что называется *звукорядом* (тонлейтером, Tonleiter) от Ut (c).

Точно так же, если примем за C (ut) третью линейку снизу, то получим следующий звукоряд (*точкой снизу* обозначим нижнюю октаву; вторая нижняя октава обозначится двумя точками и т. д.):



Ключи

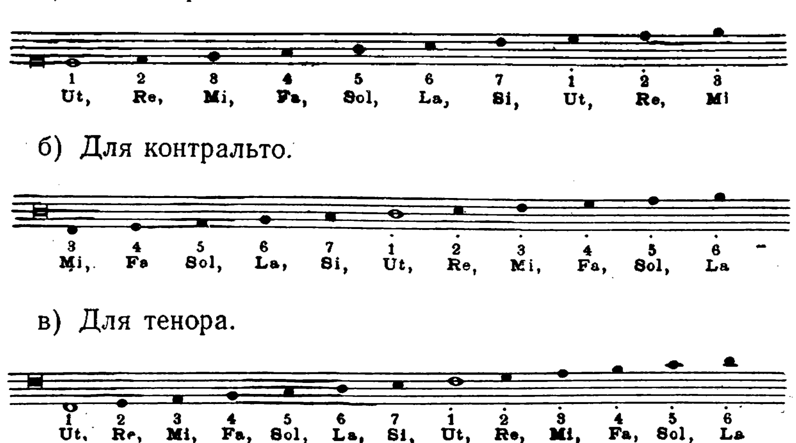
§ 14. Для обозначения, от какого места на линейке начинать звукоряд, или, другими словами, какую ноту мы приняли за тонику (§ 8), в музыке употребляются *ключи,* которые и ставятся в начале каждых пяти линеек (музыкальной *строки,* la portée).

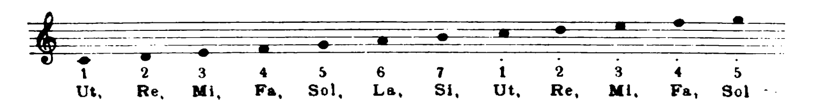
§ 15. Таких ключей *три,* а именно:

Ключ утный

I. ||=|| или ||3 это *ключ утный* (ключ ут), обозначающий, что та линейка, на которой он стоит, содержит на себе ноту c (ut).

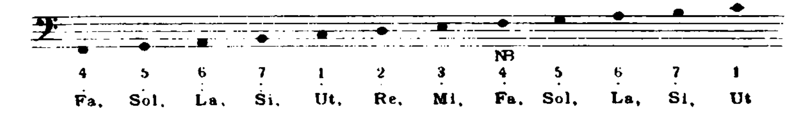
Этот ключ употребляется наиболее в певческих партиях, но частию и в инструментальных. *Утный ключ* (Clef d'ut) всего чаще занимает следующ[ие] три места (тоника для ясности обозначена o):

а) Для сопрано или дисканта.

Ключ сольный

II. Ключ G (sol), *сольный* (Clef de Sol), наиболее употребляемый в фортепианных, скрипичных и некоторых духовых партиях (флейты, гобоя, валторны, трубы и проч.). *Средним завитком* сего ключа обозначается вторая снизу линейка, которая содержит на себе ноту G (sol).

Примечание. Сольный ключ ныне ставится постоянно на второй линейке снизу, но в старину его ставили и на других линейках, коим он тоже придавал значение Sol.

Ключ басовый или файный

III. Ключ F (Fa), или ключ *файный* (Clef de Fa), иначе *басовый,* употребляется в фортепианных, виолончельных, контрабасных, фаготных, тромбонных и других басовых партиях (равно для означения певческого *баса*). Им обозначается, что линейка, находящаяся между точек ключа (:), содержит на себе ноту F (Fa).

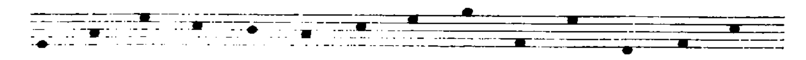


Примечание. Ныне *файный* ключ постоянно ставится на 4-й линейке снизу, но в некоторых старинных нотах он ставился и на других линейках, коим тоже придавал значение звука F (Fa).

§ 16. Учащемуся музыке непременно нужно приучиться к значению ключей, что гораздо легче, нежели как обыкновенно полагают. Лучшее вначале упражнение, употребляемое в методе знаменитого педагога Шеве [1], состоит в следующем: на-

[1] Рекомендуем читателю, желающему ближе познакомиться с этой превосходной методой, следующую, на днях вышедшую прекрасную книгу профессора в цифирно-нотном классе Рус[ского] муз[ыкального] общества в Москве, Альбрехта: «Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве—преимущ[ественно] для народных школ—составил К. Альбрехт, преподаватель в воскресных хоровых классах при Р[усском] м[узыкальном] обществе в Москве. С предисловием Лароша» (Москва, 1868).

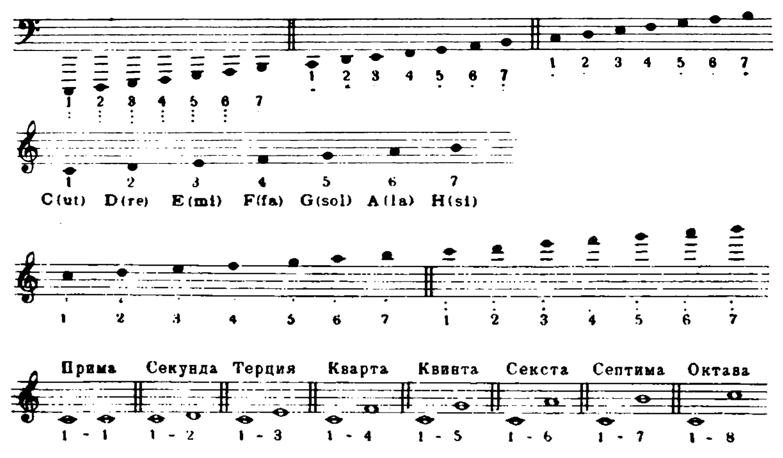
чертив пять линий, придавайте им по очереди цифру 1, т. е. звук C (Ut), и затем *произносите говорком* следующие затем названия, сначала в порядке звукоряда, а потом в разбивку: напр[имер]:



Понятно, что такие примеры можно разнообразить до бесконечности, и что после такого, не раз повторенного упражнения, глаз уже не будет бояться никакого ключа.

Разные виды октавных рядов

§ 17. Гамма (см. § 12), в том или другом ключе, занимает несколько *октав*, которые условно называются *верхнею, среднею* и *нижнею*, или первою, второю и третьею. Нельзя всех этих октав поместить на пяти линейках (особливо при сольном или файном ключах), и потому снизу и сверху к ним присоединяются особые, прибавочные линейки. Цифры с точками помогают запоминать соответствие нот между собою в разных ключах.



Глава третья

Гласы.

Погласицы или гласицы

§ 18. От гаммы должно отличать: *глас,* или *церковный тон* (Kirchen-Tonart, Ton du plain chant, Tonus или Modus ecclesiasticus) и *лад* (Tonart, Mode, Ton). Эти понятия часто смеши-

ваются и в разговорах и в книгах; для ясного сознания предмета (а между прочим, и для того, чтобы назвать его настоящим его именем) необходимо вполне выразуметь: в чем заключается различие между сими тремя понятиями. — *Гласы,* кратко сказать, суть такие части диатонической гаммы, где места полуинтервалов зависят от того, какая из семи нот гаммы принята за тонику или *основной* звук (почин). Следственно мы можем образовать несколько звукорядов или (по старинной русской терминологии) *погласиц* (Tonleiter), которые будут различаться между собою, как по тонике, так, в особенности, и по тому, *где* в каждой из них займут место полуинтервалы. Для большей простоты, мы начнем от звука Fa, и таким образом получим следующие семь рядов *погласиц:*

1. Fa, Sol, La, Si,⁀Ut, Re, Mi,⁀Fa.
2. Sol, La, Si, Ut, Re, Mi,⁀Fa, Sol.
3. La, Si,⁀Ut, Re, Mi,⁀Fa, Sol, La.
4. Si,⁀Ut, Re, Mi,⁀Fa, Sol, La, Si.⁀
5.⁀Ut, Re, Mi,⁀Fa, Sol, La, Si,⁀Ut.
6. Re, Mi,⁀Fa, Sol, La, Si,⁀Ut, Re.
7. Mi,⁀Fa, Sol, La, Si,⁀Ut, Re, Mi.

Примечание. Здесь, как и выше, полуинтервалы обозначены скобками.

Лад Ut и его значение в новейшей музыке

§ 19. Из сих семи рядов в новейшую музыку вошел *лишь* один ряд, здесь обозначенный под № 5 и начинающийся с Ut (C), по которому исключительно образовались все прочие, ныне употребляемые *лады.* Напротив, *все* эти семь рядов встречаются в разных видах и под разными названиями, как в западных *церковных тонах* (Kirchen-Tonarten), так равно и в наших церковных *гласах.* Дальнейшие о них подробности, образующие, можно сказать, целую особую науку, составят особый отдел в нашем труде. Обратимся к светской музыке, т. е. к ладам (Tonarten, Modes, Tons).

Разные лады

§ 20. *Лад* есть также часть гаммы, с тою разницею, что в *ладах* интервалы и полуинтервалы следуют в том исключительно порядке, какой мы находим в *цейной погласице,* т. е. № 5 (§ 18). В ней мы находим следующий ряд интервалов

(целые — обозначим, как и выше: 1, а половинные — условно, дробью $^1/_2$):

1 1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$

Ut (C), Re (D), Mi (E)⁀Fa (F), Sol (G), La (A), Si (H)⁀Ut (C)

1 2 3 4 5 6 7 8 или 1.

Т. е. в ладе Ut (C) полуинтервал находится между *третьею* и *четвертою* степенью, а равно между *седьмою* и *восьмою;* для соответствия других ладов с ладом Ut (C), то же самое должно наблюсти и в каждом из них.

§ 21. Так, ежели мы хотим начать с ноты La (A), то получим погласицу № 3:

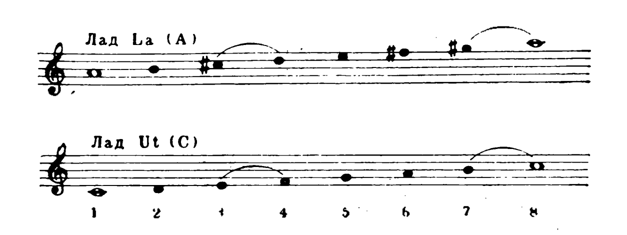
La, Si⁀Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol, La,

1 2 3 4 5 6 7 8

Значение диезов

Но мы видим, что здесь полуинтервал приходится не между третьею и 4-ю степенью, но между *второю* и *третьею,* а равно не между 7-ю и 8-ю, но между *пятою и шестою;* для соответствия с цейным ладом мы должны приблизить Ut к Re на половинный же интервал; это приближение (или иначе *возвышение)* обозначается знаком #, которого название *диез;* он присоединяется к ноте с левой стороны, т. е. со стороны нашей левой руки, так: # 𝅘𝅥.

По той же вышеозначенной причине, мы должны приблизить Sol к La, и для того к Sol поставить диез или, что то же самое, возвысить Sol на полуинтервал; но как этим приближением мы не уничтожили полуинтервала, находящегося между пятою и шестою степенью этого лада (между Mi и Fa), то для отдаления Fa от Mi на целый интервал мы должны повысить Fa посредством диеза. Таким образом мы получим лад La (A), вполне соответствующий ладу Ut (C).



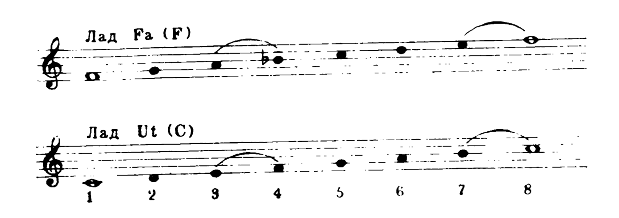
§ 22. Если бы мы начали с ноты Fa (F), то получили бы погласицу № 1.

Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa
1 2 3 4 5 6 7 8

Здесь мы также замечаем, что полуинтервал находится, правда, между седьмою и восьмою степенью, но не между третьею и четвертою, как то находится в ладе Ut (C).

Значение бемолей

Чтобы привести лад Fa (F) в соответствие с ладом Ut (C), мы должны приблизить четвертую степень к третьей, в настоящем случае Si к La, т. е. понизить Si на полуинтервал, что и обозначается присоединением к Si (H) знака ♭, которому название *бемоль,* и который также ставится с левой стороны ноты: ♭♩.

Таким образом мы получим лад Fa, также вполне соответствующий ладу Ut (C).

Таково назначение *диезов* и *бемолей* в музыке. Присоединением диеза нота повышается на полуинтервал; присоединением бемоля нота понижается на полуинтервал. Таким образом получаются все лады, употребляемые в музыке.— Чтобы избежать пестроты, *диезы* и *бемоли,* нужные в том или др[угом] ладе, ставятся при ключе.

Двойные диезы и бемоли

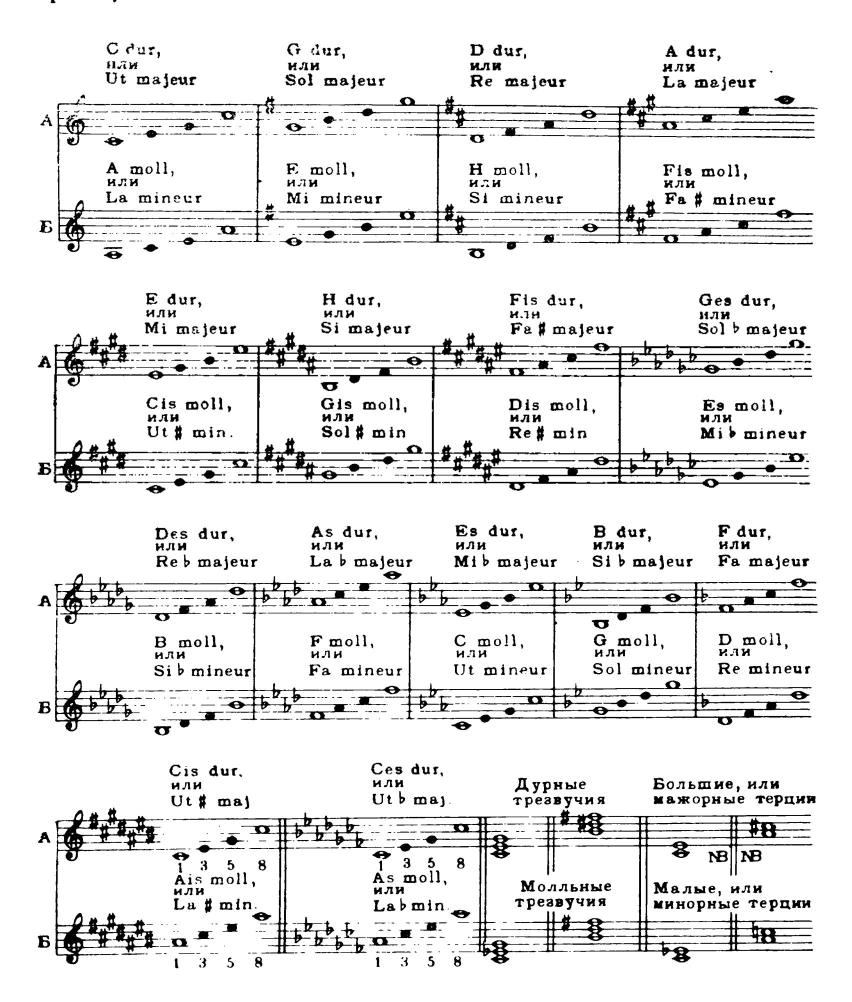
§ 23. Когда нужно *повысить* ноту более полуинтервала, то к ней приставляется двойной диез: ♯♯ или крест ╳; когда нужно *понизить* ноту более нежели на полуинтервал, то к ней приставляется двойная бемоль: ♭♭.

Бекар

Когда нужно уничтожить действие бемоля или диеза, то к ноте приставляется *бекар:* ♮. Один из двух диезов или одна из двух бемолей уничтожаются следующими знаками: ♮♯, ♮♭.

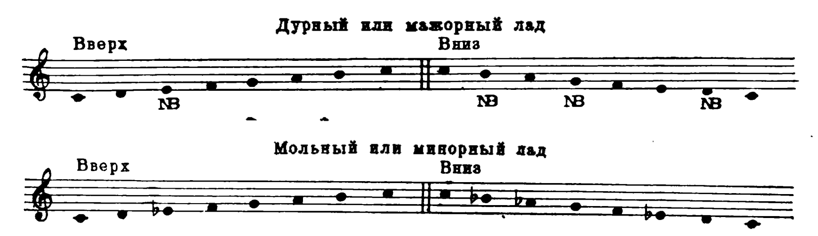
Таблица ладов

§ 24. Лады бывают *ду́рные* (мажорные) и *мольные* (минорные).



Примечание. Ду́рные, или *мажорные* лады помещены в строке А; *мольные,* или *минорные* лады в строке Б. На эту таблицу начинающий должен обратить особое внимание (руководствуясь §§-ми 25 и 26-м); очень полезно для него написать — и не раз — все эти лады, не пропуская ни одной ноты, во всех ключах, и не предполагая в ключе ни бемолей, ни диезов, но ставя их в *самой строке* где нужно.

Ду́рный и мольный роды

§ 25. В музыке различают мажорный (ду́рный) *род* от минорного (мольного) *рода* (Tongeschlecht), которым также присваивают неточные названия *мажорной* и *минорной* гамм.

§ 26. *Минорный род* (Mollgeschlecht) тем отличается от мажорного, что в минорном роде третья степень или терция на полуинтервал, как видно в таблице ладов (§ 24), ниже терции мажорного рода (Durgeschlecht); затем все другие степени совершенно одинаковы в обоих родах, когда *минорный род идет вверх,* но принято наиболее, когда *минорный род идет вниз,* понижать *шестую* и *седьмую* степень на полуинтервал, как видно в примере § 25.

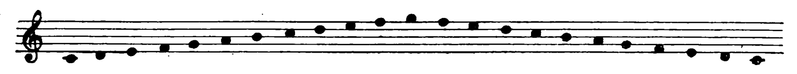
Примечание. Настоящая погласица *минорного* рода есть еще спорный пункт у теоретиков.

Глава четвертая

Гаммы

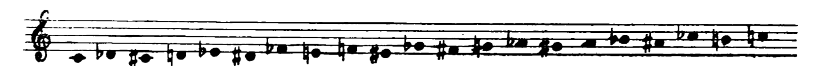
§ 27. Мы признали названия: *мажорная* и *минорная гамма* неточными потому, что сими названиями смешиваются понятия о *гамме* (Gamma-Tonleiter) с понятиями о *ладе* (Tonart) и *роде* (Tongeschlecht). Гамм только три, а именно: *диатоническая, хроматическая и энгармоническая.* Лады же, роды, гласы — суть лишь *погласицы,* части или видоизменения одной из сих трех гамм.

Вот изображения их на нотных линейных строках:

Гамма диатоническая

О *диатонической* гамме слух может получить понятие, если играть на одних белых клавишах фортепиан.

Гамма хроматическая

О *хроматической* гамме,— если играть на фортепианах, не пропуская ни одной белой и ни одной черной клавиши.

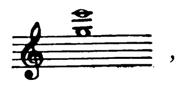
Гамма энгармоническая

Об *энгармонической гамме* на обыкновенных фортепианах слух не может получить никакого понятия; но на скрипке, или виолончели, а равно и в голосе человеческом, различие напр[имер], между Ut# и Re♭ (меньше полуинтервала) весьма заметно для слуха; Cis(Ut#), выше Des — а (Re♭ — ля) и так далее.

(Построение всех сих трех гамм основано на математических вычислениях, о коих речь будет в особом приложении).

Гласовное отдание

§ 28. Если читатель усвоил себе все вышеизложенные данные, то он уже может дать себе отчет в происхождении диатонической гаммы и отвечать на вопрос: отчего в этой гамме лишь семь звуков, ни более, ни менее (восьмой звук есть лишь повторение первого)? Объяснение этого закона можно извлечь из весьма простого опыта: заложите правую педаль фортепиано, ту, которою снимаются со струн демпферы (утишители или гасители звука), и возьмите какую-либо басовую ноту, напр[имер], Ut: чрез секунду времени вы услышите явственно, кроме верхней октавы, квинту от Ut, т. е. Sol, и терцию, т. е. Mi, т. е. получите следующее соединение звуков: Ut+Sol+Mi.

Наоборот, если в верхней октаве возьмете Sol и Mi

,

воспроизведется нижний Ut; это всего слышнее на хорошо настроенной фисгармонике. Следственно, такое сопряжение звуков само собою образуется при дрожании или колебании звучащей струны, и сочетание взятого тона (основного почина) Ut, называемого *тоникой,* с его *квинтой* и с его *терцией*, не есть произведение нашего произвола, но находится в самой природе, точно так же, как напр[имер], в движущейся призме зеленый цвет переливается в красный, и наоборот, не по нашему произволу, но на основании естественного закона.

Понятно, что если вместо Ut мы примем за тонику звук Sol, то от него равно получим его квинту Re и терцию Si, соединением которых в свою очередь воспроизведется тоника Sol; точно так же от тоники Fa мы получим Ut (квинту) и La (терцию) и т. д.

Эти, происходящие сами собою в звучащем теле звуки называются *гармоническими, аликвотными, кратными,* а самое это явление можно выразить весьма счастливым словом, встречающимся в наших древних музыкальных рукописях: *гласовное отдание.*

Образование гаммы (квинтовым ходом)

§ 29. Названными выше гармоническими звуками уже образуются ноты гаммы, но мы постараемся сделать это явление еще простее и осязательнее. Для сего ограничимся лишь одним интервалом, явственно образующимся при всяком звуке, а именно: *квинтою.*

Для бо́льшего упрощения примем за *почин* (тонику) звук Fa.

От	Fa (4)	мы	получаем	его	квинту	Ut (1)
„	Ut	„	„	„	„	Sol (5)
„	Sol	„	„	„	„	Re (2)
„	Re	„	„	„	„	La (6)
„	La	„	„	„	„	Mi (3)
„	Mi	„	„	„	„	Si (7)

Диатоническая гамма

Если все эти звуки мы сведем в интервал одной и той же октавы, то получим *приблизительно* все семь звуков диатонической гаммы.

(1) Ut; (2) Re; (3) Mi; (4) Fa; (5) Sol; (6) La; (7) Si и т. д.

Следственно и диатоническая гамма и ее деление не есть что-либо произвольное, но происходит от естественного во всех звучащих телах гласовного отдания.

Хроматическая диезная гамма

§ 30. Приложим тот же квинтовый процесс и к последнеполученному звуку: Si, и для сего при́мем его за почин, т. е. за тонику.

Квинтою от Si вверх будет звук, в нотописании называемый Fa# (Фа-диез или Fis).

Неточность диезных и бемольных названий

(Это название, как и все бемольные и диезные названия, не совсем точно, ибо этот звук (как и все диезные или бемоль-

ные ноты) не есть измененное Fa, но звук особый (математически, в отношении к основному звуку Ut, принятому за единицу, выражаемый так: $\sqrt{2}$, т. е. квадратный корень из числа 2); но к формуле Fa♯, или Fis, как равно и к следующим названиям так привыкли, что для верного обозначения этих звуков надлежало бы изменить всю существующую ныне, впрочем, довольно нелепую, систему нотописания, чего мы здесь в виду иметь не можем).

Если	от	Si	квинта	Fa ♯	(Fis)
то	от	Fa ♯	„	Ut ♯	(Cis)
	„	Ut ♯	„	Sol ♯	(Gis)
	„	Sol ♯	„	Re ♯	(Dis)
	„	Re ♯	„	La ♯	(Ais)
	„	La ♯	„	Mi ♯	(Eis)
	„	Mi ♯	„	Si ♯	(His)

Сведя все эти интервалы в одну и ту же октаву с интервалами диатонической гаммы, мы получим *хроматическую диезную* гамму, а именно:

Ut (1); Ut ♯; Re (2); Re ♯; Mi (3); Fa (4); Fa ♯;
Sol (5); Sol ♯; La (6); La ♯; Si (7); Ut (i).

Хроматическая бемольная гамма

§ 31. Если, наоборот, мы, приняв тот же звук Fa за почин (тонику), возьмем от него вниз квинту Si♭ (называемый иначе Hes или B), и таким образом будем идти далее квинтами *вниз,* то получим следующую таблицу:

От	Fa	квинтою	будет	Si ♭	(Hes)
„	Si ♭	„	„	Mi ♭	(Es)
„	Mi ♭	„	„	La ♭	(As)
„	La ♭	„	„	Re ♭	(Des)
„	Re ♭	„	„	Sol ♭	(Ges)
„	Sol ♭	„	„	Ut ♭	(Ces)
„	Ut ♭	„	„	Fa ♭	(Fes)

Сведя все эти интервалы в одну октаву с интервалами диатонической [гаммы], мы получим *хроматическую бемольную* гамму, а именно:

Ut (1); Si (7); Si ♭; La (6); La ♭; Sol (5); Sol ♭;
Fa (4); Mi (3); Mi ♭; Re (2); Re ♭; Ut (i).

Энгармоническая гамма

§ 32. Соединив звукоряд *чистой диатонической* гаммы с звукорядом *хроматической диезной* и с звукорядом *хроматической бемольной,* мы получим то, что ныне называется *энгармонической* гаммой, а именно:

Ut; Re ♭; Ut ♯; Re; Mi ♭; Re ♯; Fa ♭; Mi; Fa; Mi ♯; Sol ♭; Fa ♯; Sol; La ♭; Sol ♯; La; Si ♭; La ♯; Ut ♭; Si; Ut; Si ♯

и т. д. (См. Pronv, Instr. s. le Calcul. des Intervalles, Paris, 1832, p. 50. О степени приблизительности чисел, относящихся к интервалам, иначе о так называемой *темперации,* будет речь в особом приложении).

Существуют ли другие гаммы?

§ 33. Музыкальный мир подчинен условиям этих трех гамм: диатонической, хроматической и энгармонической. *Никаких гамм в других смыслах не существует.* — Часто известному ряду звуков придают, как мы заметили уже, названия мажорной или минорной *гаммы;* теперь, надеемся, для читателя вполне ясно, что такое выражение смешивает понятия, и даже просто нелепо; не всякий ряд звуков есть гамма; это название принадлежит единственно такому ряду звуков, *который соединяет в себе акустические условия той или другой из трех поименованных нами гамм.*

ЗАМЕТКИ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ

с примечаниями М. Н. Лонгинова — для «Русского архива» П. И. Бартенева.—1868.

(А). Один из тогдашних аматеров, который славился в гостиных исполнением разных ходячих романсов, сопровождая свой голос фальшивым бренчаньем на фортепианах, говорил про великое произведение, что оно — *«чем тебя я огорчила* с барабанами». — Эта пошлость повторялась в партере во время представлений. Статьи, печатавшиеся тогда в «Северной пчеле» Булгарина, были наполнены хотя вполне невежественными, но весьма язвительными отзывами о Глинке; помню, что г. Булгарин, не имевший ни малейшего понятия о музыке, вероятно, с непонятных слов какого-нибудь музикуса, печатал во всеуслышание, что Глинка не знает и оркестровки, ибо в *«Иване Сусанине»* оркестр написан слишком *низко(?)* *. Эта нелепость никого не удивила.

(Б). Я был тяжело болен перед постановкою *«Руслана»* и потому не знаю, что по этому случаю происходило. Вероятно, шестилетний успех *«Ивана Сусанина»* улучшил отношения между дирекцией и знаменитым сочинителем; но по поводу постановки *«Ивана Сусанина»* Глинка мне говорил, что с него была взята подписка — никогда не требовать ни малейшего вознаграждения за представления этой оперы *. Помню также, что последняя генеральная репетиция *«Ивана Сусанина»* производилась при стуке работников, околачивавших ложи

ЛЕСТВИЦА СТЕПЕНЕЙ ЗВУКОВ И РАССТОЯНИЙ МЕЖДУ НИМИ

Степени: *Интервалы:*

ТА ЖЕ ЛЕСТВИЦА В НОТАХ

Большого театра. Глинка наружно высказывал ко всему этому и другому многому большое хладнокровие, но внутренно он глубоко огорчался таким пренебрежением и к искусству вообще и к нему лично. Он полагал, что при таких условиях *«Иван Сусанин»* не выдержит и трех представлений. Я радовался его твердости и железному терпению и замечал, что ему, как Ване, предстоит

«в крепкой правде послужить»,

ибо, независимо от нового шага в искусстве, его [опера] *«Иван Сусанин»* имела и политическое значение: она должна была противодействовать тому тяжелому впечатлению, которое еще живо оставалось в умах после проделок Аракчеевых и Магницких *, своим самоуправством и презрением к законности нанесших столько вреда самым чистым и святым народным убеждениям *.

(В). Заметим здесь одно обстоятельство, которое может пригодиться и для декораторов вообще и для будущих постановок *«Руслана»*. Глинку очень занимала декорация Черноморова сада. Пришедши навестить больного князя Одоевского, он говорил ему: «боюсь, что мне нарисуют балкончиков с розанчиками; мне бы хотелось *небывалых* деревьев, цветов...» На столе у князя Владимира Федоровича лежала раскрытая книга Эренберга с рисунками микроскопических растений и животных. «Что это такое?» спросил Глинка. — Твой Черноморов сад, отвечал князь В[ладимир] Ф[едорович]. Так и вышло. Выбраны были некоторые из рисунков, и декорация Черноморова сада (сгоревшая) вся составилась по книге знаменитого энтомолога из *микроскопических растений,* разумеется, увеличенных до чудовищного размера, — и действительно *небывалых* на сцене. Это предание, на беду, потерялось у декораторов или вовсе осталось для них неизвестным *.

(Г). Справедливость заставляет меня заметить, что Дон Педро * не только был очень хороший музыкант, но страстно любил Глинку и ухаживал за ним как за ребенком. Он был Глинке действительно полезен, а не вреден.

(Д). Я видел в последний раз Глинку проездом чрез Берлин в 1857 г. *. Он уже был болен; за ним ухаживали В. Н. Кашперов, о котором Глинка так сочувственно говорит в своих письмах, и какие-то две немочки; он весь встрепенулся, услышав русскую речь, и обрадовался мне несказанно. — «Всякий день тебя благодарю, говорил он мне, что надоумил познакомиться с Деном *; что за человек! я думал, что я что-нибудь в музыке смыслю, но когда я поговорил с Деном, то припомнились мне твои слова, что мы в музыке кроме вершков ничего не знаем. Я сказал Дену: «вы забудьте, что перед вами сочинитель двух опер; трактуйте меня, как ничего незнающего школьника и начните со мною музыку с самого на-

чала» *. Глинка рассказал мне о своих контрапунктических работах с Деном и о том, что весь погрузился в церковную музыку; несмотря на мое противодействие, Глинка встал с постели, утверждая, что у него только минутное нездоровье, и сыграл мне свою небольшую новую пьеску в строгом церковном стиле, разумеется, западном. Как жаль, что я не догадался тогда списать этот листок,—но я не ожидал, что вижу Глинку в последний раз. Чрез две недели, будучи в Веймаре, я узнал, что прислали из Берлина за русским священником — похоронить русского, которого имя немцы, по обычаю; коверкали всеми возможными и невозможными способами. Скоро я убедился, что этот русский человек — был Глинка!.. При мысли об этой невозвратимой потере, нельзя не вспомнить, что с его смертию погиб, может быть, целый новый период нашей церковной музыки, к которой Глинка готовился.— Ден, величайший из музыкальных теоретиков и археологов, каких только привелось мне встретить в жизни, отзывался о Глинке с непритворным, глубоким уважением и сочувствием. Кстати позволю себе выписать несколько строк из моего Путевого дневника 1857, ныне уже не лишенных интереса. Под 23 янв[аря] / 4 фев[раля] (в Берлине) у меня записано: «Был у Глинки — он в постеле. *Он подружился с Мейербером;* отрывки из *«Ивана Сусанина»* были здесь исполнены (в это время Мейербер был, кажется, капельмейстером в Берлине); на репетициях Глинка простудился и теперь болен» *.

МИРСКАЯ ПЕСНЯ, НАПИСАННАЯ НА ВОСЕМЬ ГЛАСОВ КРЮКАМИ С КИНОВАРНЫМИ ПОМЕТАМИ *

Я всегда был убежден, что произведения простонародного творчества должны привлекать наше сочувствие не только в историческом, но и в эстетическом смысле. Долговременным изучением памятников нашего музыкального искусства это убеждение еще сильнее во мне укоренилось. Под словом: простонародное творчество, я разумею тот психо-физиологический процесс, который совершается в человеке, не знакомом ни с так называемым классическим, ни с так называемым романтическим миром, самопроизвольно, или, точнее сказать, невольно, без всякой вперед задуманной теории.

Так как-то пелось...

сказал Крылов *. Простонародное творчество, конечно, может переходить в народное, но не должно смешивать эти два понятия (как то часто делается благодаря сходству слов). Знакомясь с произведениями других племен, мы невольно вносим в наш жизнедеятельный организм их образ ощущения, не-

вольно перенимаем их технические приемы, разделяем их эстетические опасения... в гениальном человеке все эти чужие элементы *соединяются* (нейтрализируются) посредством мало еще исследованного психо-органического процесса претворения, подобного вещественному уподоблению, и остаются всегда подчиненными своебытной характеристике самого художника. Но нельзя не видеть довольно резкого оттенка между созданиями ученого художника и художника-простолюдина. Эстетическая пища художника-простолюдина иная. Последний черпает ее из своей несложной жизни, из недалеких воспоминаний, из впечатлений одной и той же местности (в музыке, напр[имер], сразу можно отличить песню горца от степной песни), его сфера при всей своебытности — ограниченна. Как в *знании* простолюдин не выходит из известного круга понятий, так в творчестве не переступает чрез известные пределы, но, что еще важнее, его создание бессознательно, безответно, как биение пульсовой артерии. Угадать смысл этого биения, продышать народною фантазией — дело великого таланта. Пушкин, Мих[аил] Ив[анович] Глинка — без сомнения народные художники; огромная начитанность в Пушкине, глубокое знание музыкальной техники в Глинке нисколько не повредили их народной своебытности. С другой стороны, произведения, напр[имер], Кольцова, человека в высшей степени гениального, равно и наши простонародные песни принадлежат к такой отдельной сфере, в которую из другой и проникнуть трудно. Я был близок с Кольцовым и был почтен его полною доверенностию *; он не знал того, что называется просодией *, он писал с бесчисленными орфографическими ошибками, читал весьма немного, был развлекаем и семейными неприятностями, и своим угнетенным бытом; особый взгляд на самого себя и на природу, гармония стиха, меткость речи давались ему почти бессознательно; и между тем, и может быть, потому именно, всякое подражание Кольцову, даже со стороны самого талантливого человека, было бы делом бессмысленным. Наши простонародные песни большею частию коротки, не развиты, повторяют одна другую, но между тем подражать нашим простонародным напевам, распространять их, украшать даже (прости господи), исправлять было бы сущею нелепостию. Такие попытки могли прийти в голову лишь Варламову и другим, подобным ему, вполне невежественным музыкантам. Другое дело породниться с внутренним духом, в них проходящим; такое родство доступно лишь огромным талантам. В операх Глинки, Даргомыжского, в песнях Балакирева * проходит русский дух,— хотя вы не найдете в их музыке ни одного простонародного напева, материально перенесенного [1], как то делал Варла-

[1] В опере «Юдифь», даровитого Серова * (о которой мы в Москве не имеем ни малейшего понятия), несмотря на всю роскошь мелодических со-

мов, полагая, что этим грубым способом всего вернее можно составить русскую музыку. Оттого в итальянской канцонетте Глинки, во французском романсе Даргомыжского вы чуете русское настроение, а в русской песне Варламова — пошлую итальянскую болтовню. Такова разница между живым органическим созданием и ремесленным сколачиванием взятого напрокат материала.

Но, как бы ни была жива и своебытна деятельность художника, если он художник ученый, то невольно подчиняется каким-либо внешним условиям, в каком бы виде они ни были: в виде ли более или менее строго выведенной теории (старинный классицизм), в виде ли настроения господствующих идей и стремлений (новейший социальный романтизм). Словом, как бы ни были неопределенны эти условия, они приводят художника к отчетливости. Самым существом своего образования он вынужден созерцать в себе условия совершающегося в нем процесса, в самую минуту совершения, т. е. отдавать себе отчет в своем вдохновении, даже в своих страданиях и радостях — (он вкусил от древа знания). — Рассказывают, что Тальма *, глубоко пораженный смертию своего ребенка, не мог однакоже удержаться и подошел к зеркалу, чтобы посмотреть, какого рода морщины образовались на его лице истинною скорбию. Позволим себе еще несколько примеров для лучшего объяснения нашей мысли — хоть из другой сферы; поэтическое вдохновение, научное вдохновение — все-таки вдохновение. Говорят, что Кювье * до последней минуты своей жизни был профессором; на смертной постели он не переставал рассказывать собравшимся вокруг него ученикам все периоды своего собственного постепенного омертвения и объяснять их действие на разные ветви человеческого организма. Еще изумительнее: один из наших известнейших русских врачей должен был подвергнуться трудной и мучительной операции; во все время он не только руководил оперировавшего хирурга, но еще по мере движения ножа вел речь о том, где именно ощущалось страдание. Гете анализировал свой каждый стих. Пушкин был постоянно под гнетом своих поэтических сомнений; «та моя беда,— говорил он мне однажды,— что каждый стих у меня *троится»*. Бесчисленные помарки в рукописях Пушкина могут служить доказательством, каким упорным трудом доставались ему легкие, полувоздушные стихи. Крылов *, ленивый на перо, читал себе на память каждую свою басню «раз сто», как говорил он мне, и исправлял до тех пор, «пока ничто ему не бороздило». У Грибоедова была такая же метода сочинения: он принимался за перо лишь тогда, когда уже решался больше не переменять.

пряжений, на все богатство инструментовки,— явно проходит русское построение музыкальной фразы, замеченное даже простыми дилетантами.

Он мне читал почти все «Горе от ума», когда еще ни одного стиха не было записано на бумаге, — ибо некоторыми сценами он был еще недоволен. Так погибла безвозвратно его целая поэма «Грузинские ночи», где огромный талант Грибоедова являлся в совершенно новом виде *.— Равно говорят про Моцарта, что он долгие дни носил в памяти целые симфонии до самой минуты их полного развития; напротив, в записной книжке Бетховена я нашел до тридцати раз написанную в разных видах мелодию «Аделаиды», далеко не лучшего произведения Бетховена.

Нельзя не благоговеть пред всеми этими явлениями. Но в художнике-простолюдине они невозможны: он страдает, радуется, он вдохновляется безотчетно, без анализа; сомнение, недоверчивость к самому себе ему чужды; он сочиняет набело, точно так же как автодидакты-математики делают набело вычисления, которые не легко ложатся на бумагу у ученого математика. Песня простолюдина, как волна,

...и гуллива и вольна

Если художник-простолюдин человек бездарный, то выходит просто галиматья; если он человек гениальный, — его произведения имеют полное право не только на сочувствие, но и на изучение; ибо эти создания идут из таких тайников души человеческой, которых далеко еще не исследовала наука. В художнике-простолюдине совершается то, что уже нам кажется смешным в художнике ученом,— искусство для искусства *. Художника-простолюдина не останавливает недостаток связки между отдаленными понятиями, шероховатость речи, даже неправильность фразы, или ударения в словах. Внутренним чувством он мчится помимо всех этих требований; зародилось в нем какое-либо ощущение, поразил его какой-либо внешний образ (заход солнца, полет птицы, волны реки), фантазия унесла его за тридевять земель от этого физического явления,— оно процессом, быстрейшим электрического, слилось с его ощущением, претворилось в скорбь, в радость, в воспоминание, и оба явления соприсутствуют в простонародном создании без промежутка, ускользнувшего в вечность.

Не шум шумит, не гром гремит —
Младой турчин полон делит... *

или:

Без поры только, без времени,
Стала травка сохнуть;
Без прикуки, без разлуки
С иною слюбился...

Найдите внешнюю связь между этими понятиями, — они разделены необъятным пространством. Прислушайтесь к напеву этих песен, и — соединение этих разнородных понятий

для вас сделается понятным; неуловимая между ними связка находит себе выражение в общем чувстве всей песни, т. е. в ее музыкальной мелодии. Это явление мы встречаем на каждом шагу в словах наших песен. Кажется, иногда они или обвивают какую-либо невыговоренную мысль, или скользят между сотнями разных понятий, не захватывая ни одного. Но в этих, для ученого, отчетливого искусства разрозненных частях есть жизненная целость, — та целость, которую мы замечаем во многих деятелях, оставивших наиболее сильные следы в жизни всего человечества. Далеко не все выговаривается ими; последний гимназист уличит их в непоследовательности, в противоречиях; но все это поглощается их идеальным, почти сомнамбулическим настроением, все это ничто пред их жизнедеятельностию: растение живет, ветвится, несмотря на то, что его ветви не так чинно расположились, как в теплице на персиковой решетке. Многие теоремы Эвклида, Архимеда темны и неполны, — но их смысл не теряется для математиков, а служит ступенью для высшего развития. Сколько ошибок в рассуждениях Гарвея об обращении крови; вся теория Сталева флогистона рассыпалась от простого опыта позднейшего химика, — и между тем без Гарвея и Сталя не существовало бы ни новейшей медицины, ни химии *.

В музыке создания безотчетного искусства еще важнее. Музыка сама по себе есть искусство безотчетное, искусство выражать невыразимое, т. е. то, что никаким другим способом не может быть выражено, кроме самой музыки. Чего не может высказать словами простолюдин, то он выражает музыкой: слова для него служат лишь материальною подставкою; напев творится иногда как бы в противоречие с отдельно взятыми словами; но вы всегда найдете связь между напевом и общим смыслом всей песни. Опровергать ли нелепое утверждение, столь часто повторяемое, что будто бы все наши песни сочинены в минорном тоне, когда самое понятие о мажорном (дурном) и минорном (мольном) было чуждо всей нашей музыке до XVIII столетия?[1] Правда, в позднейших песнях, когда вместе с септаккордом в народ проникло сознание *ладов* (не имеющих ничего общего с *гласами*), мы чаще встречаемся с такими мелодиями, кои требуют сопровождения минорной терции, — но это настроение, кажется, было в связи... *как бы странным то ни казалось,* в связи с крепостным состоянием. Чем древнее народная мелодия, тем менее она гнется под минорную терцию. Смотря на это историческое явление, единственно с музыкальной точки зрения, можно подумать, что иго татарское переносилось народом легче холопства. В татарскую эпоху была надежда, ибо была борьба; люди гибли, но — как люди вольные — в битве со врагом;

[1] См. некоторые технические объяснения по этому предмету в моем письме к П. А. Бессонову—в 5 выпуске Калек перехожих.

с постепенным же введением кабалы и холопства вольная борьба кончилась; остался лишь гнет однообразного, томительного, безнадежного рабства [1]. Это ощущение отразилось в песнях *.

Кто научил наших простолюдинов (до XVIII века) твердо держаться *гласов?* Есть песня, которая восходит ко временам языческим, и по всем признакам употреблялась в какой-то не совсем целомудренной вакханалии.

Сомнительна верность таким образом записанного напева; уже по одному чутью в нем слышится нечто не русское, но итальянское, на манер пошлых романсов Варламова, который так беспощадно исказил русские песни. Что-нибудь одно: или сочинять музыку на основании теории, выработанной великими западными музыкантами, или записывать русские напевы, как они есть, по их собственной теории, не подгибая их под западную манеру; иначе выйдет итальянская музыка на нижегородский лад. Техническое рассмотрение убеждает вполне, что это напев не исконный, но закрадной.

Во 1-х, как приложить к нему слова, не исказив их не свойственными языку ударениями (несмотря на всю вольность ударений в русской песне)? (см. табл. № 2).

Невозможно последних трех стихов пригнать к симметрическому, вальсовому ритму написанной здесь мелодии. Различие в ударениях стихов и в числе их слогов показывает, что второе музыкальное колено никак не может быть одинаким со вторым, словно в немецком вальсе; в напеве должен быть ритм изменяющийся, т. е. то в четном, то в нечетном размере.

Во 2-х, относительно самой мелодии, независимо от размера, здесь следующие не только ошибки, но невозможности в великорусском напеве.

В такте 2-м

интервал сиксты, не встречающийся ни в одном *исконном* (церковном или мирском) великорусском напеве, встречающийся, и то редко, в малороссийских, и то в качестве полонизма (то же и в такте 5-м).

Такт 2-й и 3-й

представляют в раздробленном виде аккорд малой септимы на

доминанте

[1] Песня, явно принадлежащая к эпохе татарской (см. табл. № 1).

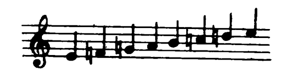
аккорд, не только противный характеру русской музыки вообще, но и на Западе не существовавший до 2-й половины XVI века (Монтеверди, его изобретатель, род[ился] около 1570 г.) *. То же в тактах 6 и 7-м.

Чтобы обрусить этот напев, надобно бы написать иначе (см. табл. № 3).

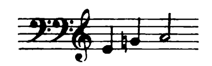
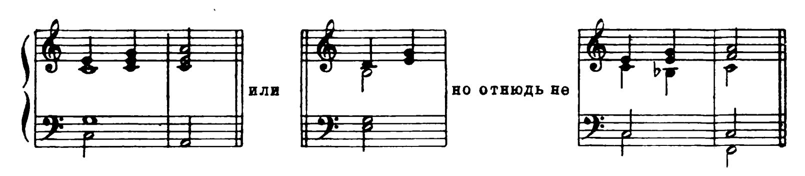
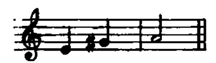
Разумеется, эта редакция гипотетическая: не слыхав напева, нельзя его угадать; но по крайней мере в этом виде он делается русским, а не *закрадным*. (Относительно размера остается тоже недоумение).

Записывающим музыку великорусских напевов позволю себе предложить следующие советы:

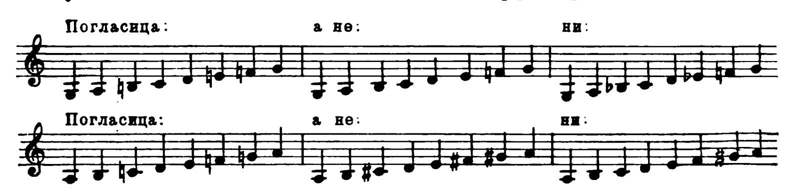
А) Записывать напев точно так, как он поется в народе (отмечая особо варианты), если бы даже казалось, что в этом напеве встречаются неправильности в отношении к ритму или движению мелодии. Эти самые (мнимые) неправильности и составляют отличие великорусской музыки от западной.

Б) Иметь в виду: 1) что исконный русский напев вращается единственно в диатонической гамме, безбемольной и бездиезной, а именно в следующей:

Эта погласица наичаще встречается в исконных русских напевах, и на эту гамму должно для опыта перекладывать записанный напев; появление диезов или бемолей укажет тотчас на неверность. Так рассматриваемый нами напев в чистой диатонической гамме будет (см. табл. № 4).

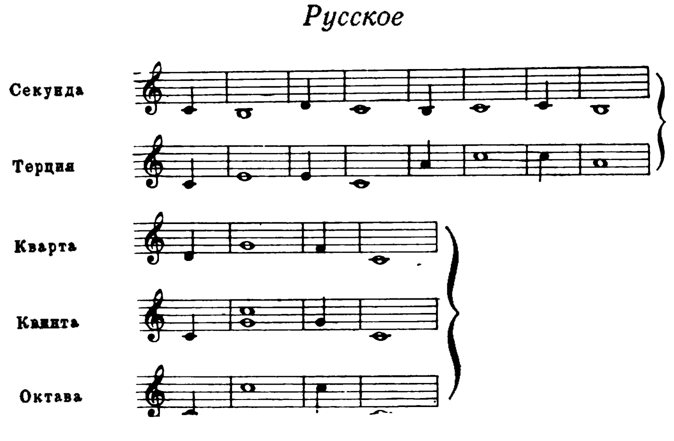
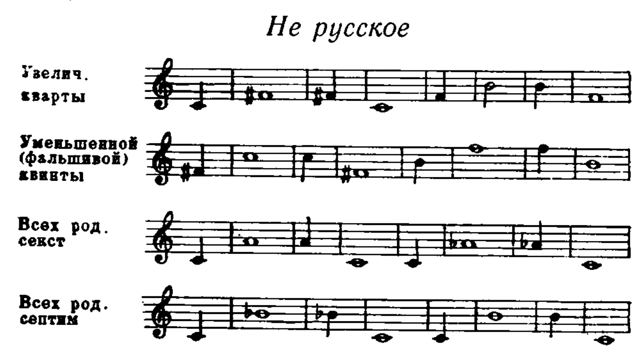
2) Что известный в западных теориях вводный тон (Leitton, note sensible — semitonium modi), т. е. большая терция на доминанте, отстоящая по сим теориям, — непременно на полутонный интервал от тоники, и непременно ниспадающий на тонику, существует лишь случайно в исконном русском пении и не может быть возведен в основной принцип.

Так русский поет, и совершенно верно:

В гармонизации

а итальянец

знаменитая *аттракция* (Fetis) между вводным тоном и тоникою в исконной русской музыке не существует.

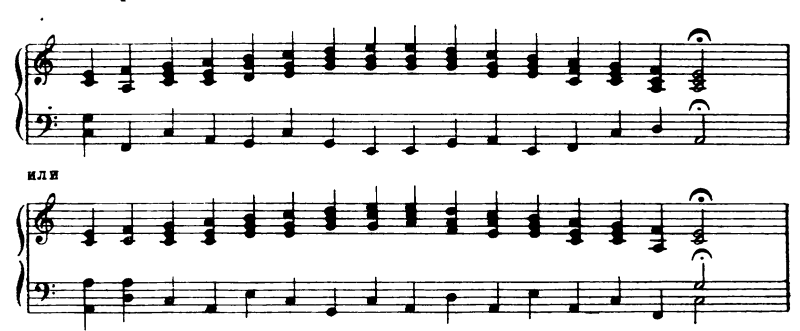
3) Что за сим, естественно, не существует в древней нашей музыке и того, что ныне называют тоном пьесы, т. е. c-moll'я, ни a-moll'я, ни C-dur'a, ни A-dur'a и т. под[обного], а есть *погласицы* (в церковном пении гласы), для которых существуют совсем иные знаки, как напр[имер]:



4) Что следственно не существует в нашей древней музыке и тех понятий, кои ныне носят названия *минорного* или *мажорного* лада. Русские погласицы ни минорные, ни мажорные. Пригнать русский напев к какому-либо минорному или мажорному ладу — значит исказить его.

5) Что по особому устройству великорусского голосового органа ни в одном, действительно древнем, нашем мирском напеве и ни в одной строке наших настоящих (т. е. синодских) Ирмология, Обихода, Сокращенного Обихода, Октоиха * и Праздников (как исследовано повальным обыском из строки в строку) не встречается *скачков* ни на фальшивую квинту, или увеличенную кварту, ни на сикету, ни на септиму. Да и каждый русский человек, с ухом не искаженным шарманками, может проверить на себе следующее явление:

Эти интервалы могут быть во всякой русской мелодии, не искажая ее.

Напротив, в этих интервалах уже нет ничего русского; введением их русский напев искажается вконец. Таким путем невежественный Варламов исказил все русские песни, попавшиеся ему под руку, но не менее виноваты в том Прач, Кашин, Шпревиц в Кирше Данилове, изд[ание] Калайдовича и другие.

6) Что следственно и в гармонизации наших напевов нельзя употреблять септаккорда, ибо с септаккордом тотчас является тон пьесы C-dur, a-moll, *что противно коренному основанию нашей музыки.* Да сверх того, как выше замечено, септаккорд есть изобретение, не восходящее далее 2-й половины XVI века. Было бы нелепо сопровождать старинные мелодии таким аккордом, который и не существовал в эпоху их появления. Единственный способ не искажать наших старинных мелодий, это—сопровождать их только и единственно чистым трезвучием (Reine Dreyklang, — accord parfait), называвшимся у наших старинных дидаскалов * (Шайдурова, Тихона Макарьевского, Александра Мезенца) *триестествогласием,* разумеется, не избегая обращений сего аккорда. Для примера вот опыт гармонизации, наичаще встречающейся в наших народных песнях погласицы:



Понятно, что такие аккорды можно разнообразить до бесконечности, не прибегая к септаккорду; понятно также, что этому гармоническому ряду не может быть присвоено названия ни одного из западных (новых) тонов. Нечто подобное встречается на западе лишь в том, что так называется cantus planus *, имевший, впрочем, свои особого рода законы.

Из сих коротких и наскоро набросанных заметок всякий музыкант поймет, что для точного записывания наших древних мелодий и для их характеристической гармонизации должно отрешиться от многих правил западного генерал-баса, который мы всосали с молоком. Иначе в записываемый напев войдут искажения, столь же противные и художественной правде, и русскому уху, сколь были бы противны нам искажения или подновления в *слоге* древних русских стихотворений; напр[имер], если бы кто позволил себе такую поправку: вместо:

> И будут во граде во Киеве
> Со своею дружиною со доброю,

написал бы:

> Затем, в сопровождении воинства,
> Они отправились в Киевскую губернию...

Точно такое действие производят на меня варламовские и другие тому подобные искажения наших мелодий.

Я забыл прибавить 7-ю заметку. Симметрический ритм весьма редко встречается в наших старинных напевах, а большею частию в них ритм то четный, то нечетный, и в этом их особое изящество, как напр[имер], в следующем прекрасном напеве, который здесь гармонизирован по старинной русской теории; см. табл. № 5.

К сожалению, не могу назвать ни одного у нас печатного руководства для записывания наших напевов; техника их указывается лишь в весьма редких рукописях учеников Шайдурова.

Относительно гармонизации я могу указать лишь одну страничку (во всей огромной западной музыкальной литературе), применимую к гармонизации наших напевов; — она у старого Альбрехтсбергера. Здесь в особенности могут пригодиться правила гармонизации sine quarta consonante (ohne consonierende Quarte) *.

Посредством наблюдения этих правил можно иногда выходить из затруднений, представляемых часто гармонизацией русских напевов.

Таблица
№ 1
первое колено

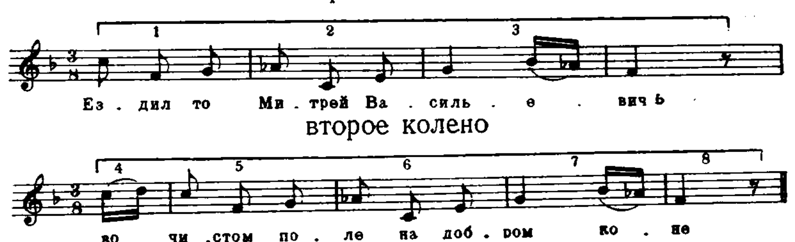
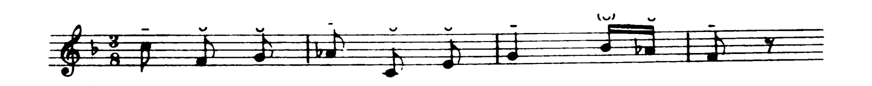



Таблица
№ 2
музыкальный ритм напева

К сему подходит лишь первый стих:

Ез-дил-то Ми-трей Ва- | -силь-е - | -вичь (9 слогов)

Но потом скандовка иная:

Во-чис-том по-ле на до-бром ко-не (10 слогов)

Си-де-ла -то До-мна А-лек-сан-дро-вна (11 слогов)

В-но-вой го-рен-ке под ко-ся-ще-тым ок-ном (12 слогов)

Таблица
№ 3

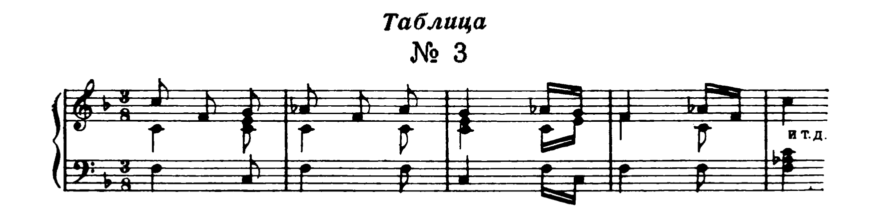



Таблица
№ 4

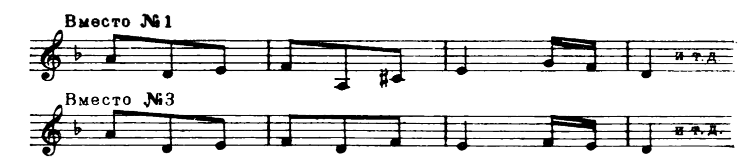
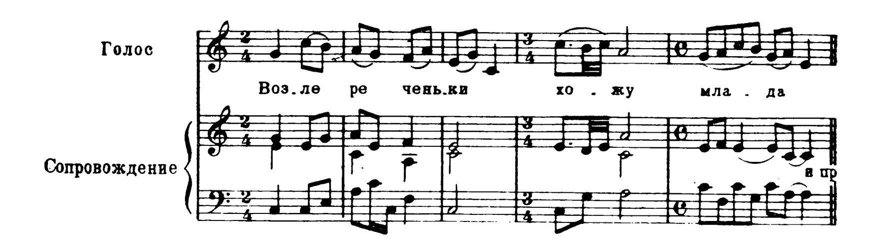
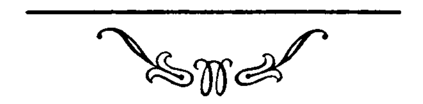



Таблица
№ 5

СТАТЬИ
для
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИХ
СЛОВАРЕЙ

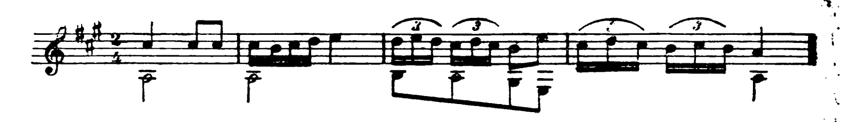


Варган (Guimbarde, Maultrommel) * род музыкального инструмента, известного по своему простонародному употреблению. Он делается из железа и меди, длиною в вершок, и состоит из овального ободка и прямой упругой звучной полоски; от того места, где ободок не сходится, протянуты два параллельно идущие брусочка; к противуположной им, внутренней стороне ободка прикреплена полоска; она проходит между бруском и оканчивается тупым крючком. Играющий на Варгане прикладывает его к зубам и придерживает губами; вбирая в себя и выпуская воздух, он между тем пальцем приводит упругую полоску в сотрясение. Простота этого инструмента доказывает его незапамятную древность. Ныне Варганы приготовляются наиболее в Нюрнберге, откуда они расходятся по Германии и Нидерландам. Сей, повидимому, грубый и ничтожный инструмент недавно обратил на себя внимание музыкантов и естествоиспытателей. Заметили, что он естественно имеет две октавы, но не все ноты гаммы, а только: октаву, ее терцию, квинту и другую октаву (наприм[ер], d, d, f, a, d); некоторые другие звуки могут выделываться сильнее или слабее, смотря по организации и искусству играющего. В 1826 году Эйленштейн и Шейблер употребляли до шестнадцати Варганов разных ладов, и посредством такого соединения играли на них концерты, сонаты, выделывая с удивительною приятностию протяжные ноты, трели, арпеджии, рулады. Доктор Беннати, занимавшийся исследованием механизма человеческого голоса, и многие другие находят явления, представляемые Варганом, весьма замечательными, как в отношении к теории звучности тел, так и в отношении к орудиям человеческого голоса, а самый инструмент весьма удобным для наблюдений над сими, доныне еще темными предметами. Явления, которые при игре

на этом инструменте наиболее заслуживают внимание, суть: участие языка и нёба в произведении звука за исключением других гортанных и лицевых органов, так что, напр[имер], можно производить, по свидетельству Беннати, звуки на Варгане, оставляя губы в покое и зажимая ноздри: способ, посредством которого производятся *искусственные* звуки, которые могут следовать лишь за естественными, что приводит на память подобное явление в валторне (наприм[ер], g, as, g, fis); большее или меньшее влияние натурального голоса музыканта на звуки Варгана; сообразность механического расположения гортанных органов при тихом пении, с таким же расположением их при игре на Варгане; соотношение *свиста* с игрою на сем инструменте; наконец, нервическое раздражение, игрою на Варгане производимое в органах рта и в глотке, и приписываемое гальваническому действию разнополюсных металлов, соединенных в этом инструменте. Все сии явления требуют новых опытов и наблюдений над людьми различных организаций и могут вести к объяснению важных задач в музыке, ибо из всех инструментов, в одном ничтожном Варгане соединяются две стороны явления, обыкновенно разделенные, а именно: человеческий голос и видимое сотрясение звонкого тела, условливающие друг друга. Нигде, может быть, нельзя собрать большего числа опытов по этому предмету, как в России, где Варганы составляют забаву почти всякого простолюдина *. Любопытные найдут подробнейшие сведения о сем предмете в книге: Recherches sur le mécanisme de la voix humaine [pendant le chant] par le Docteur Bennati; 2-de edition *. См. также Revue Musicale par Fetis, VI année 1832. № 14 p. 108. Неизвестно, когда этот инструмент зашел в Россию. Слово Варган не русское; это испорченное латинское или греческое слово Organum. В одной летописи, исхода XIV века, говорят уже о Варгане, однакоже, как военном музыкальном орудии и следственно совсем другого устройства: «И начаша мнози гласы ратных труб трубити, и *варганы* тепут (звучат), и стязи ревут наволочены...» (см. Карамз[ин] Ист[ория Государства Российского], V, прим. 71).

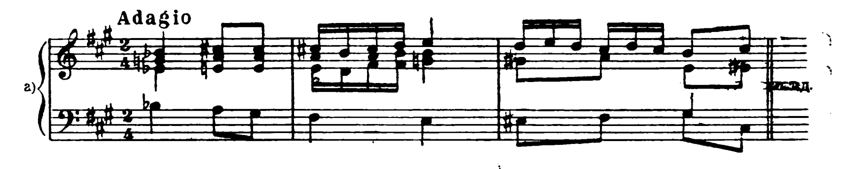
Вариация (в музыкальном смысле) — Variation, variazione. Несмотря на множество существующих сочинений о музыке, бóльшая часть музыкальных терминов не имеет доныне удовлетворительного определения; оттого в употреблении они получают различные, более или менее сбивчивые смыслы; к числу этих терминов принадлежит известное всем музыкантам выражение: Вариация, или Варияции. Собственное значение его должно, кажется, определять так: каждый мотив (см. это слово) может быть приведен к некоторым немногим нотам, заключенным в музыкальном периоде (см. это слово) и составляющим характеристику этого мотива, отличающую его от других; всякое распространение мотива, удерживающее

его характеристику, иначе всякое прибавление к характеристическим нотам мотива, будет его *вариацией*. Так напр[имер], народный напев, употребленный Россини в Танкреде *:



может быть приведен к следующим характеристическим нотам:

это последование простых нот может быть распространено, не теряя своего характера; например:

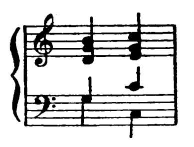
Такое изменение может быть сделано: 1-е или в отношении к мелодии мотива, как в вышеприведенном примере; или 2-е в отношении к гармоническому последованию нот, его составляющих, напр[имер]:

или 3-е, в отношении к ритму мотива, напр[имер]:

или наконец 4-е в отношении к темпу, как в примере a.

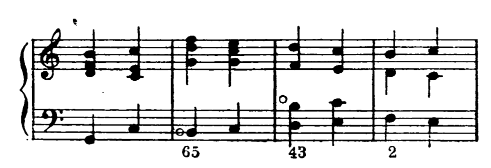
Из этого можно заключить, что Вариацией в обширном смысле можно назвать всякое музыкальное сочинение, ибо всякое музыкальное сочинение есть в разных отношениях развитие главного мотива, соединенного или не соединенного с посторонними мотивами. Обрабатывание фуг (см. это), вероятно, подало повод к изобретению того, что ныне называют собственно Вариациями *. Ж. Ж. Руссо говорит о Вариациях Гиньона и Мондонвиля * на простонародные песни, как о

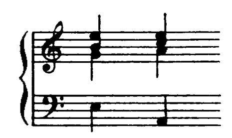
новости. Ныне Вариациями называют условно особенный род сочинений, который по произволу сочинителя может более или менее подходить ко всем другим родам музыки; над таким родом сочинений подписывается большею частию: Tema con variazioni. Главною целью сочинителя Вариаций должно быть: украсить избранный мотив, не затмевая его, другими словами: найти те музыкальные формы, к которым мотив может быть способен. Обыкновенно для Вариаций избирается мотив, состоящий из немногих простых нот, но имеющих определенный характер, легко впечатлевающийся в памяти. Вариации пишут для одного инструмента и для оркестра; итальянцы пишут Вариации и для голоса. Простой народ, особенно в России, почти всегда *варьирует* свои напевы. В роде тем с Вариациями, хотя иногда и без сего названия, написаны большая часть анданте и адажио в симфониях и квартетах Гайдна и Моцарта. Первое место в этом роде сочинений, по нашему мнению, занимает Andante con moto из 5 симфонии Бетховена (ut mineur). Для начинающего учиться музыкальной композиции очень полезно упражняться в варьировании мотивов, принадлежащих хорошим сочинителям. В сочинении Черни, носящем довольно странное название «искусства импровизировать» (Echstem Anleit zum fantasieren a. d. P. F. op. 200) *, можно найти довольно хорошее руководство для составления Вариаций.

Вводный тон, Leitton, Unterhalbeton,— Subsemitonium — Note sensible.

При последовании двух аккордов, в которых *основной бас* (см. *Аккорд, Бас*) поднимается на чистую кварту (или опускается на квинту), например:

большая терция (см. *Интервал*) первого из этих аккордов называется *Вводным тоном*. В мелодическом отношении это есть седьмая нота скалы (см. *Скала*). Свойство Вводного тона, основанное на естественном для нашего уха последовании звуков, которого основные законы доныне не открыты, состоит в том, что он дает предчувствовать тонику (см. это слово) или *вводит, ведет* к осьмой ноте скалы. Таким образом в приведенном выше примере h переходит в c.

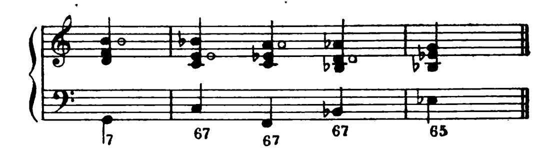
Это возвышение, называемое *разрешением* Вводного тона[1], имеет место во всех обращениях аккордов; напр[имер]:



На свойстве Вводного тона, требующего разрешения, основано следующее правило: в многогласии (см. *Ведение голосов)* Вводный тон не должен находиться в одно и то же время в двух голосах, т. е. терцию доминантаккорда не должно удваивать. От несоблюдения этого правила произойдет ошибочное последование октав (см. *Ведение голосов);* малая терция никогда не бывает Вводным тоном; напр[имер], в

хотя основной бас и понижается на квинту, но малая терция g первого аккорда не есть Вводный тон, и потому может повышаться или понижаться по произволу, или смотря по ходу мелодии.

Впрочем, хотя и существует старинное и коренное правило, повышать Вводный тон на следующую степень, но есть случаи, в которых отступление от этого правила извинительно, а иногда даже необходимо.

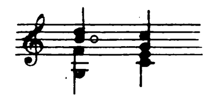
В последовании нескольких септаккордов один за другим (что называется ходом септим, Septimengang) в таком порядке, чтоб основной бас подымался квартами (или опускался квинтами), Вводный тон удобнее всего обращать в септиму следующего аккорда, т. е. понижать его на полтона. Напр[имер]:



Желая сохранить в заключениях (см. *Заключение, Каденца*) полноту аккорда, не выпуская ни одного интервала, иногда необходимо, вместо разрешения Вводного тона, обращать его в квинту следующего аккорда. Такое нарушение правила весь-

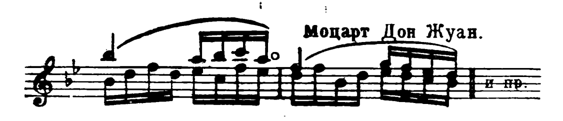
[1] *Прим*[*ечание*]. Вводный тон везде означен знаком о.

ма извинительно, если Вводный тон находится в одном из средних голосов (см. *Ведение голосов*) и особенно когда другой голос принимает на себя разрешение его, напр[имер]:

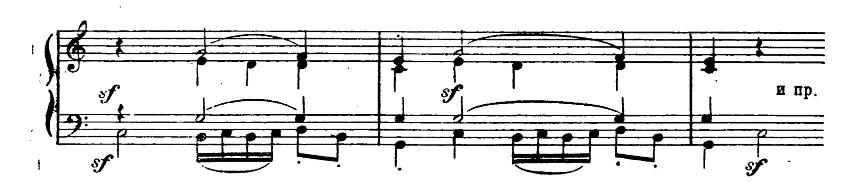


Если число голосов превышает четыре, то в подобных случаях позволяется даже удвоение Вводного тона.

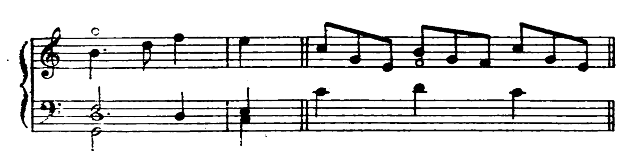
Есть еще много случаев, в которых Вводный тон в средних голосах может переходить на квинту следующего аккорда, не разрешаясь, но рассмотрение их в частности завело бы слишком далеко. В крайних голосах требуется наиточнейшее наблюдение всех установленных правил, но и здесь мы иногда, хотя весьма редко, встречаем Вводный тон неразрешенным, без оскорбления слуха, напр[имер]:



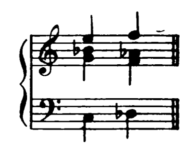
здесь Вводный тон a переходит на f, квинту следующего аккорда:

Бетховен Соната *.

Здесь в басе Вводный тон h в следующем аккорде переходит не на c, а на g.

Если голос, в котором находится терция доминантаккорда, производит такую мелодическую фигуру, что до разрешения переходит на иной интервал, то Вводный тон не разрешается, напр[имер]:



Производя в одном из голосов дробление аккордов, Вводный тон, повидимому, часто остается неразрешенным (см. *Ведение голосов*).

Если в *неожиданных заключениях* (см. это слово: Trugschlus) аккорд, следующий за доминантсептаккордом, имеет интервал, соответствующий той ноте, в которую большая терция должна была разрешиться (если б последний аккорд был тоника в отношении к первому), то эта терция принимает свойства Вводного тона; напр[имер],

e, не будучи Вводным тоном, должно необходимо разрешиться в f.

Начинающим заниматься композициею, советуем педантически наблюдать правило о разрешении Вводного тона; к исключениям же прибегать уже по развитии своего таланта.

Волынка. Весьма вероятно, что Волынка была первым шагом к изобретению органа (см. это); по крайней мере это должен быть первый инструмент, в котором звуки производятся не непосредственным дутьем изо рта в трубки, а посредством резервуара, т. е. меха, или пузыря, в котором предварительно скопляется воздух, а потом уже входит в трубки. В русских Волынках, которые удавалось нам видеть, басовая труба есть просто непрерывная педаль, которая всегда настраивается в доминанту или тонику к диатонической гамме (см. *Педаль, Доминанта, Гамма),* которая играется на дискантовой трубе, которая для этого имеет несколько отверстий, как сказано выше. И ту и другую трубу можно укорачивать и следственно настроивать, посредством особых поршней, в них находящихся. В том месте, где трубки соединяются с мехом, вделаны внутри их язычки, как у кларнета. В дошедших до нас древних изображениях часто встречаются музыканты, играющие на двух трубах вместе; может быть, этот род игры привел к изобретению Волынки. Исследование вопроса, как древние играли на двух трубах, попеременно, или посредством особого механизма на обеих вдруг, повело бы, может быть, к решению другого важнейшего и доныне темного вопроса: какое понятие древние имели о гармонии (см. это слово).

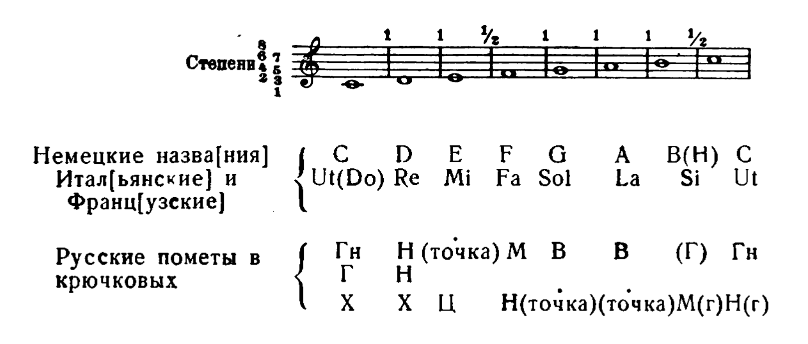
Азбука нотная. Под этим довольно неточным выражением разумеют, обыкновенно, как учебники, так равно и самые названия ряда звуков, существующих в музыке, или нот *гаммы* (см. это сл[ово]). Ныне употребляют, преимущественно в

Германии, названия: A, B (H), C etc.; в Италии и Франции: ut (do), re, mi etc.; в России употребляются равно оба рода названий (см. *Сольмизация* — нота a).

В нижеследующей таблице показано соответствие между степенями* *диатонической* (см. это сл[ово]), так называемой *нормальной* новейшей *гаммы,* и упомянутыми выше названиями; мы поместили внизу этой таблицы и названия двух родов *помет* (см. это сл[ово]), встречающихся в наших *крюковых рукописях* средины XVIII века, весьма еще мало разработанных, но важных и любопытных во многих отношениях. Такие *пометы* были *нотною азбукою* наших музыкантов той эпохи, т. е. заменяли собою названия: ut, re, mi и проч. до самого введения этих последних названий в нашу музыку, по всем вероятностям, при переложении *крюковых* знаков на *линейные* ноты (см. это сл[ово]). Изобретение этих помет в наших старинных рукописях приписывается знаменитому в то время великорусскому дидаскалу *Шайдурову* (см. это сл[ово]).

Сравнительная таблица нотных знаков, или степеней новейшей нормальной гаммы с соответствующими им азбучными названиями

Интервалы между степенями:

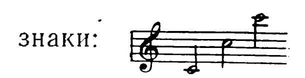


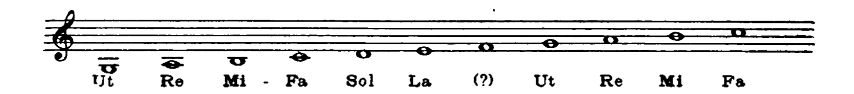
Цифрою 1 означается интервал целого тона между степенями; дробью ½—интервал полутона.

Не входя в дальнейшие подробности по этому предмету, изложенные в подлежащих статьях словаря, мы ограничимся здесь лишь следующими замечаниями: 1) *пометы* писались в наших крюковых нотах красными чернилами внутри крюков, написанных черными; 2) этими пометами обозначался звук ноты без означения ее меры, выражавшейся формою крюка; 3) таких помет, весьма облегчающих чтение крюко-

вых рукописей, мы не встречаем в западных крюках, называемых *невмами* (nevma) (см. это сл[ово]).

Необходимо обращать внимание на существенное различие смысла названий новейшей нотной азбуки от смысла названий древней нотной азбуки, как у нас, так и на Западе; в новейшей гамме название каждой ноты присваивается ей исключительно; так напр[имер],

знаки:

всегда называются: ut, или C. Несправедливо полагают, что такое определительное присвоение *названия* нотному знаку ввел знаменитый Гвидо д'Ареццо. У этого великого теоретика эти названия были не что иное, как *педагогический прием;* единственная цель его была указать своим ученикам, что звуки гаммы *разнятся* между собою, как звуки одного, тогда всем известного, *по слуху,* церковного гимна, в котором Ut, Re, Mi и проч. суть первые слоги латинских стихов (см. *Гвидо д'Ареццо),* точно так же, как современный нам знаменитый педагог Эмиль Шеве (см. это сл[ово]) употребляет, с тою же целью, всем известную во Франции народную песню. В древней музыкальной школе, как и в школе Шеве, названиями нот ut, re, mi, a, в, c и пр. гн, н, и проч. означались не те или другие определенные звуки, но лишь *соотношения между звуками,* из коих одному (преимущественно из первых звуков гаммы) придавалось условно название: ut или a, или гн, хг, и т. д. Таким образом, система названий или нотная азбука не была в то время постоянною, но разнообразилась, смотря по соотношениям между звуками (см. *Сольмизация).* Главное внимание было обращено на различие между интервалом целого *тона* и интервалом *полутона,* различие не только важное, но существенное в музыке, плохо объясняемое или почти необъясняемое в рутинном преподавании, тем более, что в пяти-линейных нотах, ныне употребляемых, это различие вполне скрыто: степени гаммы *для глаза* (см. сравн[ительную] таблицу) нисколько не отличаются одна от другой: Ut отдалено от Re на такое же пространство, как Mi от Fa, тогда как для уха большая разность между интервалом целого тона (Ut—Re) и интервалом полутона (Mi—Fa). В древней нотной азбуке, от Гвидо (1023) почти до начала XVIII-го века, существовало лишь шесть названий звуков: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.— Название Si не существовало; оно изобретено в XVIII веке фламандцем Ансельмом *; почти в то же время si♭ получило во Франции название: Za, а название si присвоилось исключительно si♮—[бека]ру. Эти шесть названий двигались по гамме так, что Mi—Fa приходилось всегда на интервал полутона, было, так сказать, символиче-

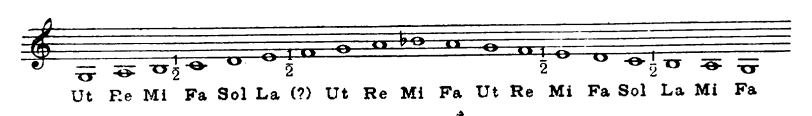
ским знаком полутона. Таким образом, тогда *сольфировали* (см. это сл[ово]) почти в следующем роде:

равным образом, когда гамма начиналась с Fa, сольфировали:

Для удобства, вся гамма делилась на *гексахорды* (см. это сл[ово]).

Точно то же наблюдалось и в древней нашей музыкальной школе; в любопытной рукописи императорской публичной библиотеки «Сказание о нотном гласобежании» и в разных музыкальных рукописях, мне принадлежащих (большею частью средины XVIII-го века), я нашел следующие ряды нотных названий с подписями ут, ре, ми и проч.

x Г	x Н	Ц	Г	Н	·	М	П	В	Ц	Ṁ	П̇	Ḃ
ут	ре	ми	ут	ре	ми	фа	соль	ла	ла	фа	соль	ла

Объяснение этой строки можно найти в «Азбуке начального учения простого нотного пения», которая постоянно печатается от святейшего синода в начале «Сокращенного обихода нотного пения». В этом неоцененном ключе к нашей действительно древней, *исконной* и своебытной музыке мы находим следующий *перевод* названий на линейные ноты:



Как ни затруднительна была для изучения такая азбука, но она давала ученику ясное понятие о различии между тонами и полутонами, что не существует в новейшей сольфировке, где si♭ и si♮ равно поются си; fa♯ и fa♮—равно поются fa и так далее; когда присоединить к этому упомянутое выше обстоятельство, а именно, что образ начертания линейных нот не представляет никакого различия между тонами и полутонами, то становится весьма понятным, отчего чтение музыки не может, подобно всякому другому чтению, сделаться эле-

ментарным и общедоступным. Лучшие из учебников: «Panseron: «ABC musical» (Paris, 1839), в особенности замечательный хорошими примерами для первоначального пения; из более пространных: Kastner: «Grammaire musical»: F. D. Weber's: «Allg. th. prak. Vorschule der Musik» (Prag); A. B. Marx's «Allgemeine Musiklehre» (Leipzig). Достойно удивления, что последне-вышедший учебник: «Leçons élémentaires de musique par Halevy» (Paris) всех неудобнее для преподавания, по отсутствию метода и невообразимой неясности изложения. Все эти учебники принадлежат к методу *линейных нот,* и, по ним, учащийся, лишь после весьма долгого времени, достигает, и то весьма редко, до чтения нот *с первого взгляда* и письма нот под диктовку. Вышеупомянутому гениальному педагогу Эмилю Шеве мы обязаны обработкою такой методы элементарного музыкального преподавания, в которой соединены выгоды и старинной и новейшей школы, а устранены их важные недостатки. В *Азбуке* Шеве употребляются, вместо нот, лишь семь цифр: 1 2 3 4 5 6 7, достаточных для выражения всех возможных отношений между звуками двадцати восьми различных гамм, ныне употребляемых. Этот метод почти тот же, которого держались на Западе Гвидо и его последователи, а у нас Шайдуров, Макариевский, Мезенец, лишь с тою разницею, что цифрами легче, нежели буквами или крюками, выражаются соотношения между звуками. Уже около двадцати лет, как преподавание по этому предмету производится самим Шеве в Париже (Societé Chorale de l'Ecole Galin. Paris. Chevé) ежедневно и бесплатно вольноприходящим людям обоего пола и разных званий, и с изумительным успехом, несмотря на все препятствия со стороны рутинистов. Учащиеся по этому методу, почти с первых уроков, приобретают возможность читать, а впоследствии и петь всякую музыку, какая бы она ни была, *с первого взгляда* — (à prima vista, à livre ouvert, vom Blatt), а наконец, и писать музыку под диктовку точно так же и почти в одинаковое время с учащимися чтению и письму какого-либо языка, чего доныне не достигал ни один музыкальный метод. Выучившиеся по цифирной методе Шеве с чрезвычайною легкостью переходят к чтению обыкновенных линейных нот. Во всем этом я лично и многие другие любители музыки убедились многочисленными, прямыми наблюдениями в самой школе Шеве. Введение у нас *музыкальной азбуки Шеве* было бы делом высшей важности как в эстетическом, так и в нравственном отношении, и, с тем вместе, делом весьма удобным, ибо она преимущественно приспособлена к *хоральному пению, без сопровождения инструментов,* и, по своей простоте, доступна каждому крестьянскому мальчику, если бы даже он и не был одарен особенными музыкальными способностями. С этим методом начинается действи-

тельно новая эпоха элементарного музыкального преподавания, долженствующая в недальнее время сделать музыкальное чтение и письмо столь же сподручным для всякого, как обыкновенное словесное чтение и письмо. Метод Шеве изложен подробно в книге «Méthode élémentaire de musique vocal, par M. et M-me Emile Chevé» (Paris, 1854, 6-e édit.). Желающие познакомиться с полемикой, которая возбудилась по поводу этого метода, найдут любопытные и поучительные подробности в брошюре гр. Соллогуба, напечатанной в Петербурге в 1860 г.: «Les musiciens contre la musique», и в журнале: «La réforme musicale, journ. d. doctrines de l'éc. Galin» (Paris. Chevé).

НОВЕЛЛЫ

ПОСЛЕДНИЙ КВАРТЕТ БЕТХОВЕНА

> Я был уверен, что Креспель помешался, профессор утверждал противное. «С некоторых людей,—сказал он,—природа или особенные обстоятельства сорвали завесу, за которою мы потихоньку занимаемся разными сумасбродствами. Они похожи на тех насекомых, с коих анатомист снимает перепонку и тем обнажает движение их мускулов. Что в нас только мысль, то в Креспеле действие».
>
> *Гофман* *

1827 года, весною, в одном из домов венского предместия несколько любителей музыки разыгрывали новый квартет Бетховена, только что вышедший из печати. С изумлением и досадою следовали они за безобразными порывами ослабевшего гения: так изменилось перо его! Исчезла прелесть оригинальной мелодии, полной поэтических замыслов; художническая отделка превратилась в кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста; огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро и, постепенно усиливаясь, кипучею лавою разливался в полных, огромных созвучиях,— погас среди непонятных диссонансов, а оригинальные, шутливые темы веселых менуэтов превратились — в скачки и трели, невозможные ни на каком инструменте. Везде ученическое, недостигающее стремление к эффектам, не существующим в музыке; везде какое-то темное, не понимающее себя чувство *. И это был все тот же Бетховен, тот же, которого имя, вместе с именами Гайдна и Моцарта, тевтонец произносит с восторгом и гордостию! — Часто, приведенные в отчаяние бессмыслицею сочинения, музыканты бросали смычки и готовы были спросить: не насмешка ли это над творениями бессмертного? Одни приписывали упадок его глухоте, поразившей Бетховена в последние годы его жизни; другие — сумасшествию, также иногда омрачавшему его творческое дарование; у кого вырывалось суетное сожаление; а иной насмешник вспоминал, как Бетховен в концерте, где разыгрывали его последнюю симфонию, совсем не в такт размахивал руками, думая управлять оркестром и не замечая того, что позади его стоял настоящий капельмейстер; — но они скоро снова принимались за смычки, и из почтения к прежней славе знаменитого симфониста, как бы против воли продолжали играть его непонятное произведение.

Вдруг дверь отворилась и вошел человек в черном сюртуке, без галстуха, с растрепанными волосами; глаза его горели,— но то был огонь не дарования; лишь нависшие, резко обрезанные оконечности лба являли необыкновенное развитие музыкального органа, которым так восхищался Галль *, рассматривая голову Моцарта.— «Извините, господа,— сказал нежданный гость,— позвольте посмотреть вашу квартиру — она отдается в наймы...» Потом он заложил руки на спину и приблизился к играющим. Присутствующие с почтением уступили ему место; он наклонял голову то на ту, то на другую сторону, стараясь вслушаться в музыку; но тщетно: слезы градом покатились из глаз его. Тихо отошел он от играющих и сел в отдаленный угол комнаты, закрыв лицо свое руками: но едва смычок первого скрипача завизжал возле подставки на случайной ноте, прибавленной к *септимаккорду* и дикое созвучие отдалось в удвоенных нотах других инструментов, как несчастный встрепенулся, закричал: «я слышу! слышу!» в буйной радости захлопал в ладоши и затопал ногами.

— «Лудвиг! сказала ему молодая девушка, вслед за ним вошедшая:— Лудвиг! пора домой. Мы здесь мешаем!»

Он взглянул на девушку, понял ее и, не говоря ни слова, побрел за нею, как ребенок.

На конце города, в четвертом этаже старого каменного дома, есть маленькая душная комната, разделенная перегородкою. Постель с разодранным одеялом, несколько пуков нотной бумаги, остаток фортепиано — вот все ее украшение. Это было жилище, это был мир бессмертного Бетховена. Во всю дорогу он не говорил ни слова; но когда они пришли, Лудвиг сел на кровать, взял за руку девушку и сказал ей: «Добрая Луиза! * ты одна меня понимаешь; ты одна меня не боишься; тебе одной я не мешаю... Ты думаешь, что все эти господа, которые разыгрывают мою музыку, понимают меня: ничего не бывало! Ни один из здешних господ капельмейстеров не умеет даже управлять ею; им только бы оркестр играл в меру, а до музыки им какое дело! Они думают, что я ослабеваю; я даже заметил, что некоторые из них как будто улыбались, разыгрывая мой квартет; вот верный признак, что они меня никогда не понимали; напротив, я теперь только стал истинным, великим музыкантом. Идучи, я придумал симфонию, которая увековечит мое имя; напишу ее и сожгу все прежние. В ней я превращу все законы гармонии, найду эффекты, которых до сих пор никто еще не подозревал; я построю ее на хроматической мелодии двадцати литавр; я введу в нее аккорды сотни колоколов, настроенных по различным камертонам, ибо,— прибавил он шопотом,— я скажу тебе по секрету: когда ты меня водила на колокольню, я открыл,— чего прежде никому в голову не приходило,— я открыл, что коло-

кола — самый гармонический инструмент, который с успехом может быть употреблен в тихом *адажио.* В финал я введу барабанный бой и ружейные выстрелы,— и я услышу эту симфонию, Луиза!» воскликнул он вне себя от восхищения: «надеюсь, что услышу», прибавил он улыбаясь, по некотором размышлении.— «Помнишь ли ты, когда в Вене, в присутствии всех венчанных глав света, я управлял оркестром моей ватерлооской баталии? * Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы... О! это до сих пор лучшее мое произведение, несмотря на этого педанта Вебера[1].— Но то, что я теперь произведу, затмит и это произведение.— Я не могу удержаться, чтоб не дать тебе о нем понятия».

С сими словами, Бетховен подошел к фортепиано, на котором не было ни одной целой струны, и с важным видом ударил по пустым клавишам. Однообразно стучали они по сухому дереву разбитого инструмента, а между тем самые трудные фуги в 5 и 6 голосов проходили через все таинства контрапункта, сами собою ложились под пальцы творца «Эгмонта», и он старался придать как можно более выражения своей музыке... Вдруг сильно, целою рукою покрыл он клавиши и остановился.

— «Слышишь ли?— сказал он Луизе:— вот аккорд, которого до сих пор никто еще не осмеливался употребить.— Так! я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен.— Но я его не слышу, Луиза, я его не слышу! Понимаешь ли ты, что значит не слыхать своей музыки?.. Однакож, мне кажется, что когда я соберу дикие звуки в одно созвучие,— то оно как будто отдается в моем ухе. И чем мне грустнее, Луиза, тем больше нот мне хочется прибавить к *Септимаккорду,* которого истинных свойств никто не понимал до меня... Но полно! может быть, я наскучил тебе, как всем теперь наскучил.— Только знаешь что? за такую чудную выдумку мне можно наградить себя сегодня рюмкой вина. Как ты думаешь об этом, Луиза?» —

Слезы навернулись на глазах бедной девушки, которая одна из всех учениц Бетховена не оставляла его и, под видом уроков, содержала его трудами рук своих: она дополняла ими скудный доход, полученный Бетховеном от его сочинений и большею частию издержанный без толку на беспрестанную перемену квартир, на раздачу встречному и поперечному. Вина не было! едва оставалось несколько грошей на покупку

---

[1] Готфрид Вебер—известный контрапунктист нашего времени, которого не должно смешивать с сочинителем *Фрейшюца,*— сильно и справедливо критиковал в своем любопытном и ученом журнале «Цецилия»— Wellingtons Sieg, слабейшее из произведений Бетховена.

хлеба... Но она скоро отвернулась от Лудвига, чтоб скрыть свое смущение, налила в стакан воды и поднесла его Бетховену.

— «Славный рейнвейн! говорил он отпивая понемногу с видом знатока.— Королевский рейнвейн! он точно из погреба моего батюшки, блаженной памяти Фридерика *. Я это вино очень помню! оно день ото дня становится лучше — это признак хорошего вина!» — И с этими словами, охриплым, но верным голосом он запел свою музыку на известную песню гётева Мефистофеля:

Es war einmal ein König
Der hatt' einen grossen Floh * —

но, против воли, часто сводил ее на таинственную мелодию, которою Бетховен объяснил Миньону [1].

— «Слушай, Луиза, сказал он наконец, отдавая ей стакан: —вино подкрепило меня, и я намерен тебе сообщить нечто такое, что мне уже давно хотелось и не хотелось тебе сказать. Знаешь ли, мне кажется, что я уж долго не проживу — да и что за жизнь моя? — это цепь бесконечных терзаний. От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей; никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге; напишу ли?—играют?—не то!.. не только не то, что я чувствовал, даже не то, что я написал. Там пропала мелодия оттого, что низкий ремесленник не придумал поставить лишнего клапана; там несносный фаготист заставляет меня переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделывает пары басовых нот; то скрипач убавляет необходимый звук в аккорде оттого, что ему трудно брать двойные ноты.— А голоса, а пение, а репетиции оратории, опер?.. О! этот ад до сих пор в моем слухе! — Но я тогда еще был счастлив: иногда, я замечал, на бессмысленных исполнителей находило какое-то вдохновение; я слышал в их звуках что-то похожее на темную мысль, западавшую в мое воображение: тогда я был вне себя, я исчезал в гармонии, мною созданной. Но пришло время, мало-помалу тонкое ухо мое стало грубеть: еще в нем оставалось столько чувствительности, что оно могло слышать ошибки музыкантов, но оно закрылось для красоты; мрачное облако его объяло — и я не слышу более своих произведений,— не слышу, Луиза!.. В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве; хочу выразить — все исчезло: упорное вещество не выдает мне ни единого звука,— грубые чувства уничтожают всю деятельность души. О! что может быть ужаснее этого раздора души

---

[1] Kennst du das Land etc.— Ты знаешь край и проч.

с чувствами, души с душою! Зарождать в голове своей творческое произведение и ежечасно умирать в муках рождения!.. Смерть души! — как страшна, как жива эта смерть!

— А еще этот бессмысленный Готфрид вводит меня в пустые музыкальные тяжбы, заставляет меня объяснять, почему я в том или другом месте употребил такое и такое соединение мелодий, такое и такое сочетание инструментов, когда я самому себе этого объяснить не могу! Эти люди будто знают, что такое душа музыканта, что такое душа человека? Они думают, ее можно обкроить по выдумкам ремесленников, работающих инструменты, по правилам, которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика... Нет, когда на меня приходит минута восторга, тогда я уверяюсь, что такое превратное состояние искусства продлиться не может; что новыми, свежими формами заменятся обветшалые; что все нынешние инструменты будут оставлены, и место их заступят другие, которые в совершенстве будут исполнять произведения гениев; что исчезнет наконец нелепое различие между музыкою писаною и слышимою. Я говорил гг. профессорам об этом; но они меня не поняли, как не поняли силы, соприсутствующей художническому восторгу, как не поняли того, что тогда я предупреждаю время и действую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в другую минуту непонятным... Глупцы! в их холодном восторге, они, в свободное от занятий время, выберут тему, обделают ее, продолжат и не преминут потом повторить ее в другом тоне; здесь по заказу прибавят духовые инструменты, или странный аккорд, над которым думают, думают, и все это так благоразумно обточат, оближут; — чего хотят они? я не могу так работать... Сравнивают меня с Микель-Анджелом — но как работал творец «Моисея»? * в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по недвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменною оболочкою. Так и я! Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся... И все это тщетно! Да и к чему это все? Зачем? живешь, терзаешься, думаешь; написал — и конец! к бумаге приковались сладкие муки создания — не воротить их! унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя; высокое усилие творца земного, вызывающего на спор силу природы, становится делом рук человеческих! — А люди? люди! они придут, слушают, судят — как будто они судьи, как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий;

что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства; что каждое его выражение, каждая черта—родилась от горьких слез Серафима, заклепанного в человеческую одежду, и часто отдающего половину жизни, чтоб только минуту подышать свежим воздухом вдохновения? А между тем приходит время — вот, как теперь — чувствуешь: перегорела душа, силы слабеют, голова больна: все, что ни думаешь, все смешивается одно с другим, все покрыто какою-то завесою... Ах! я бы хотел, Луиза, передать тебе последние мысли и чувства, которые хранятся в сокровищнице души моей, чтобы они не пропали... Но что я слышу?..»

С этими словами Бетховен вскочил и сильным ударом руки растворил окно, в которое из ближнего дома неслись гармонические звуки.— «Я слышу!— воскликнул Бетховен, бросившись на колени и с умилением протянул руки к раскрытому окну;— это симфония Эгмонта: — так, я узнаю ее: вот дикие крики битвы; вот буря страстей; она разгорается, кипит; вот ее полное развитие — и все утихло, остается лишь лампада, которая гаснет,— потухает—но не навеки... Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может...»

*

На блистательном бале одного из венских министров, толпы людей сходились и расходились.

— «Как жаль! сказал кто-то: театральный капельмейстер Бетховен умер и, говорят, не на что похоронить его».

Но этот голос потерялся в толпе: все прислушивались к словам двух дипломатов, которые толковали о каком-то споре, случившемся между кем-то, во дворце какого-то немецкого князя.

СЕБАСТИЯН БАХ

В одном обществе, нам показали человека лет пятидесяти, в черном фраке, сухощавого, грустного, но с огненною, подвижною физиономиею. Он, как нам сказывали, уже лет двадцать занимается престранным делом: собирает коллекции картин, гравюр, музыкальных сочинений; для этой цели не жалеет он ни денег, ни времени; часто предпринимает дальние путешествия для того только, чтоб отыскать какую-нибудь неопределенную черту, случайно брошенную на бумагу живописцем, а не то — листок, исчерченный музыкантом: целые дни проводит он, разбирая свои сокровища, то по хронологическому, то по систематическому порядку, то по авторам; но чаще всего тщательно всматривается в эти живописные черты, в эти музыкальные фразы; складывает отрывки вместе, замечает их отличительный характер, их сходство и различие.

Цель всех его изысканий — доказать, что под этими чертами, под этими гаммами кроется таинственный язык, доселе почти не известный, но общий всем художникам — язык, без знания которого, по его мнению, нельзя понять ни поэзии вообще, ни какого-либо изящного произведения, ни характера какого-либо поэта. Наш исследователь хвалился, что ему удалось найти смысл нескольких выражений этого языка и ими объяснить жизнь многих художников; он не шутя уверял, что такое-то движение мелодии означало грусть поэта, другое — радостное для него обстоятельство жизни; такое-то созвучие говорило о восторге; такая-то кривая линия означала молитву; таким-то колоритом выражался темперамент живописца и проч. Чудак преважно рассказывал, что он трудится над составлением словаря этих иероглифов, и уже впоследствии, при этом пособии, издаст, исправленные и дополненные биографии разных художников; «ибо, присовокуплял он с самым настойчивым педантизмом, эта работа очень многосложна и затруднительна: для совершенного познания *внутреннего* языка искусств, необходимо изучить все без исключения произведения художников, а отнюдь не одних знаменитых, потому что, прибавлял он, поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово; часто мысль, начатая великим поэтом, договаривается самым посредственным; часто темную мысль, зародившуюся в простолюдине, гений выводит в свет не мерцающий *; чаще поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу как отголоски между утесами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере; страсбургская колокольня — пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена — второе колено симфоний Моцарта... Все художники трудятся над одним делом, все говорят одним языком: оттого все невольно понимают друг друга; но простолюдин должен учиться этому языку, в поте лица отыскивать его выражения... так делаю я, так и вам советую». Впрочем, наш исследователь надеялся скоро привести свою работу к окончанию. Мы упросили его сообщить нам некоторые из его исторических розысканий, и он без труда согласился на нашу просьбу.

Рассказ его был так же странен, как его занятие; он одушевлялся одним чувством, но привычка соединять в себе разнородные ощущения, привычка перечувствовывать чувства других, производила в его речи сброд познаний и мыслей часто совершенно разнородных; он сердился на то, что ему не достает слов, дабы сделать речь свою нам понятною, и употреблял для объяснения все, что ему ни попадалось: и химию, и иероглифику, и медицину, и математику; от пророче-

ского тона он нисходил к самой пустой полемике, от философских рассуждений к гостиным фразам; везде смесь, пестрота, странность. Но, несмотря на все его недостатки, я жалею, что бумага не может сохранить его сердечного убеждения в истине слов, им сказанных, его драматического участия в судьбе художников, его особенного искусства от простого предмета восходить постепенно до сильной мысли и до сильного чувства, его грустную насмешку над обыкновенными занятиями обыкновенных людей.

Когда мы все уселись вокруг него, он окинул все собрание насмешливым взором и начал так:

«Я уверен, милостивые государи, что многие из вас слыхали-хоть имя Себастияна Баха[1]; даже, может быть, некоторым из вас приносил ваш фортепианный учитель какую-нибудь сарабанду или жигу, или что-нибудь с таким же варварским названием, доказывал вам, что эта музыка будет очень полезна для выправления ваших пальцев — и вы играли, играли, проклинали учителя и сочинителя и, верно, спрашивали у самих себя: что за охота была этому немецкому органисту прибирать трудности к трудностям, и с насмешкой бросить их в толпу своих потомков, как лук одиссеев? С тех пор, посреди блестящих, искрометных произведений новой школы, вы забыли и Себастияна Баха, и его однообразные, минорные напевы, или одна мысль о них обдает вас холодом, как будто комментарий к поэме, предисловие к роману, вист посреди концерта, московские газеты[2] между иностранными журналами в палевой веленевой обвертке, с розовыми листочками. Между тем, вы встречаете художника с пламенным сердцем, с возвышенным умом, который, в уединении кабинета, изучает творения забытого вами Баха, величает его именем вечно юного... сказать ли? — равного не находит ему в святилище звуков.

Вас удивляет это непонятное пристрастие; вы пробегаете мельком произведения бессмертного; и они вам кажутся гробницею какого-то Псамметиха *, покрытою иероглифами; между ими и вами ряды веков, разноцветные облака новых про-

---

[1] В то время, когда это писалось, в Москве имя Себастияна Баха было известно лишь весьма немногим музыкантам. Для меня Бах был почти первою учебною музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть. Ничто тогда так меня не сердило, как наивные отзывы любителей о том, что они и не слыхивали о Бахе.

[2] В эту эпоху московские газеты (Московские ведомости) издавались на плохой бумаге, в каком-то старомодном формате и с удивительным во всех отношениях неряшеством. Известен ли читателю характеристический анекдот в ту эпоху, когда Московские ведомости увеличили свой формат. Это нововведение весьма не понравилось большей части подписчиков. Один подписчик писал из деревни в редакцию: нельзя ли для него одного печатать экземпляры газеты в прежнем формате, обещаясь за то платить вдвое *.

изведений: они застилают пред вами таинственный смысл этих символов. Вы спрашиваете портрет Баха,— но искусство, описанное Лафатером *, искусство переряжать лица великих людей в карикатуры, впрочем, сохраняя все возможное сходство, еще не исчезло между живописцами,— и, вместо Баха, вам показывают какого-то брюзгливого старика с насмешливою миною, с большим напудренным париком,— с величием директора департамента. Вы принимаетесь за словари, за историю музыки —о! не ищите ничего в биографиях Баха: в них поразит вас одно, что Фридрих Великий, которого поэтическая душа в музыке искала убежища от антипоэтизма своего века и своих собственных мыслей, что насмешливый венценосец преклонял колено пред гармоническим алтарем Себастияна: биографы Баха, как и других поэтов, описывают жизнь художника, как жизнь всякого другого человека; они расскажут вам, когда он родился, у кого учился, на ком женился; они готовы доказать вам, что Данте принадлежал к партии гибеллинов, был гоним гвельфами *, и оттого написал свою поэму, что Шекспир пристрастился к театру, держа лошадей у подъезда, что Шиллер в пламенных стихах изливал свою душу оттого, что ставил ноги в холодную воду, что Державин был министром юстиции, и оттого написал «Вельможу»; для них не существует святая жизнь художника — развитие его творческой силы, эта настоящая его жизнь, которой одни обломки являются в происшествиях ежедневной жизни; а они — они описывают обломки обломков, или.. как бы сказать?—какой-то ненужный отсед, оставшийся в химическом кубе, из которого выпарился могучий воздух, приводящий в движение колеса огромной машины. Изуверы! они рисуют золотые кудри поэта, и не видят в нем, подобно Гердеру, священного леса друидов *, за которым совершаются страшные таинства; на костылях входят они во храм искусства, как древле недужные входили в храм эскулапов, впадают в животный сон, пишут грезы на медных досках, во обман потомкам, и забывают о боге храма.

Материалы для жизни художника одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец,— в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков. Трудно выпытать творца из творения, как трудно открыть тайну всесоздателя в глыбах гнейса и кристаллах аксинита * гор первородных; но одна вселенная вещает нам о всемогущем,— одни произведения говорят о художнике. Не ищите в его жизни происшествий простолюдина,— их не было; нет минут непоэтических в жизни поэта; все явления бытия освещены для него незаходимым солнцем души его, и она, как мемнонова статуя *, беспрерывно издает гармонические звуки...

*

Семейство Бахов сделалось известным в Германии около половины XVI-го столетия. Немецкие писатели, собиравшие материалы о сем семействе, начинают его историю с того времени, когда глава его, Фохт * Бах, гонимый за веру, переселился из Пресбурга * в Турингию. Наши господа-историки занимаются очень важными делами,— ну что бы им значило доказать, что Фохт Бах принадлежал к славянскому поколению, подобно Гайдну * и Плейелю (в чем почти нет никакого сомнения) и превратить мое нравственное убеждение в историческое? [1] Ведь им бы стоило только написать статью, потом другую, да хорошенько испестрить ссылками, а потом сослаться на эту статью, как на дело решенное: ведь они основывают же первые века русской истории на сборнике монаха, для препровождения времени списывавшего гофмановские повести византийских летописцев! * И кто до Нибура * сомневался в существовании Ромула и Нумы-Помпилия? давно ли троянская война выпущена из введений к историям всех народов? *

А это, право, стоит работы. Здесь идет дело не о спорах удельных князьков за дюжину деревянных избушек, не о куньих мордках, но о многочисленном семействе, в продолжение нескольких поколений сохранившем поэтическое чувство: —явление беспримерное в летописях изящных искусств и физиологии. Долго ли нам, вместе с компанией промышленников, поселившихся в Северной Америке, и с европейскими китайцами, которых обыкновенно называют англичанами, почитать поэзию за излишнюю стихию в политическом обществе, и внутреннюю сущность жизни взвешивать на деньги, доказывать, что она ничего не весит, и потом простосердечно удивляться бедствиям общества и бедствиям человека?

В самом деле, чувство религиозное и любовь к гармонии свыше осенили семью Бахов. В безмятежной пристани, Фейт посвящал простосердечные дни своим детям и музыке; в течение времени, дети его разошлись по разным краям Германии; каждый из них завел свое семейство, каждый вел жизнь тихую и простую, подобно отцу своему, и каждый в храме господнем возвышал души христиан духовною музыкою; но в назначенный день в году, они все соединялись, как разрозненные звуки одного и того же созвучия, посвящали целый день музыке и снова расходились к своим прежним занятиям.

В одном из этих семейств родился Себастиян; вскоре потом умерли отец и мать его: природа сотворила их, чтоб произвести великого мужа, и потом уничтожила, как предметы,

---

[1] Довольно любопытно, что эта мысль, наведенная просто характером некоторых мелодий Баха, впоследствии нашла себе действительно некоторое историческое подтверждение. Бах есть не имя, а—*прозвище* *.

более ненужные. Себастиян остался на руках Иоганна Христофора *, своего старшего брата.

Иоганн Христофор Бах был человек важный в своем околотке. Он никогда не забывал, что отец его, Амвросий Бах, был *гоф-унд-ратс-музикус* в Эйзенахе, а дядя его, также Иоганн Христофор Бах — *гоф-унд-штатс-музикус* в Арнштадте, и что он сам имеет честь быть органистом ордруфской соборной церкви [1]. Он уважал свое искусство, как почтенную, старую женщину, и был с ним вежлив, осторожен и почтителен до чрезвычайности. Бюффон перенял у Христофора Баха привычку приниматься за работу не иначе, как во всем параде. Действительно, Христофор садился за клавикорд или за органы не иначе, как в чулках и башмаках, и в пуклях с кошельком, величественно возлегавшим по плисовому оранжевому кафтану, между двумя стразовыми блестящими пуговицами; никогда ни *септима,* ни *нона,* без приготовления, не вырывались из-под его пальцев; не только в церкви, но даже дома, даже из любопытства Христофор не позволял себе этого в его молодости бывшего нововведения, которое он называл неуважением к искусству. Из музыкальных теоретиков он знал лишь Гаффория «Opus Musicae Disciplinae» [2] и держался этой дисциплины, как воинской; 40 лет он прожил органистом одной и той же церкви; 40 лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хораль, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию, и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и два триллера, и тогда слушатели говорили между собою: «о! сегодня наш Бах разгорячился!» Но зато он был известен за чрезвычайного искусника составлять те музыкальные загадки, которые, по тогдашнему обычаю, задавали музыканты друг

---

[1] Себ[астиян] Бах род[ился] в Эйзенахе 1685 марта 21, умер 1750 июля 30 (по Real-Enziclopädie — июля 28). Христофор Бах был его Zwillingsbruder. Старший брат Баха назывался: Iohann Cristoph и был органистом в Ордруфе. Reissmann — Von Bach zu Wagner—1861. Berlin, p. 4 *.

[2] Gaforus oder Gafurius, как написано в Valthern Musik-Lexicon, Leipzig—1732, p. 270. Самый этот лексикон уже библиографическая редкость *. На приложенной к лексикону гравюре изображен органист, играющий на органе, и за ним капельмейстер и оркестр; где замечательно, что смычки скрипок, или точнее—виол, не прямые, но согнутые, почти как контрабасные: еще любопытны весьма длинные трубы, ныне уже не существующие. На стене висит валторна, теорба * и нечто похожее на рожки. Все музыканты, разумеется, в огромных париках, с косами, в чулках и башмаках *.

Мне удалось видеть лишь два сочинения Гафурия в дивной библиотеке Сергея Александровича Соболевского *, оба—суть величайшая библиографическая редкость и высшей важности для истории музыки: одно Practica musica Franchini Gafori Londensis. Milano 1496 * — in 4° и другое: Franchini Gafurii... de Harmonia musicorum instrumentorum opus. Milano 1518 in 4°.

другу: никто труднее Христофора не выдумывал хода канону[1]; никто не приискивал ему замысловатее эпиграфа. Неподвижный даже в выборе разговора, он в веселый час обыкновенно говорил только о двух предметах: 1-е, о заданном им каноне с эпиграфом: sit trium series una[2] *, в котором голоса должны были идти *блошиным* шагом и которого не могли разрешить все эйзенахские контрапунктисты, и 2-е, о черной обедне (messa nigra), сочинении его современника Керля *, так названной потому, что в ней были употреблены не одни белые ноты, но и четверти, что тогда почиталось удивительною смелостью. Христофор Бах удивлялся ему, но называл вредным нововведением, которое некогда должно будет в конец разорить музыкальное искусство. Следуя симто правилам, Христофор Бах занимался музыкальным воспитанием своего меньшого брата Себастияна; он любил его как сына, и потому не давал ему поблажки. Он написал на нотном листочке прелюдию, и заставил Себастияна играть ее по нескольку часов в день, не показывая ему никакой другой музыки; а по истечении двух лет, перевернул нотный листок вверх ногами и заставил Себастияна в этом новом виде разыгрывать ту же прелюдию, и также в продолжение двух лет; а чтоб Себастиян не вздумал портить своего вкуса какой-нибудь фантазией, он никогда не забывал запирать своего клавихорда, выходя из дома. По той же причине тщательно скрывал он от Себастияна все произведения новейших музыкантов, хотя сам уже не совсем следовал правилам Гафория; но дабы наиболее утвердить Себастияна в началах чистой гармонии, не давал ему читать никакой другой книги; часто свои объяснения на нее перерывал сильными выходками против итальянцев; в доказательство показывал на приведенную Гафорием в пример Litaniae mortuorum discordiantes *, музыку, всю составленную из диссонансов, и старался вселить в юную душу Себастияна ужас к такому беззаконию. Часто слыхали, как Христофор хвалился, что, следуя своей системе, он через 30 лет сделает своего меньшого брата первым органистом в Германии.

Себастиян почитал Христофора как отца и, по древнему обычаю, беспрекословно во всем ему повиновался; ему и в мысль не приходило сомневаться в братнем благоразумии; он играл, играл, учил, учил, и прямо, и вверх ногами, четырехлетнюю прелюдию своего наставника; но наконец природа взяла свое: Себастиян заметил у Христофора книгу, в которую последний вписывал различные жиги, сарабанды, мадри-

---

[1] Знающие музыку догадаются, что здесь дело идет о том, что немцы называют Räthsel-Canon *; для незнающих музыки тщетно хотел бы я объяснить значение этого слова.

[2] Читателям веберовой «Цецилии» * известно, что подобный канон был задан и музыкантам XIX столетия.

галы знаменитых тогда Фроберг[ер]а, Фишера, Пахельбеля, Букстегуда *; в ней также находилась и славная керлева черная обедня, о которой Христофор не мог говорить равнодушно. Часто Себастиян заслушивался, когда брат его медленно, задумываясь на каждой ноте, принимался разыгрывать эти заветные произведения. Однажды, он не утерпел и робко, сквозь зубы, попросил Христофора позволить ему испытать свои силы над этими иероглифами.

Христофору показалось такое требование непростительною в молодом человеке самонадеянностию; он с презрением улыбнулся, прикрикнул, притопнул и поставил книгу на прежнее место.

Себастиян был в отчаянии; и днем и ночью недоконченные фразы запрещенной музыки звенели в ушах его; их докончить, разгадать смысл их гармонических соединений — сделалось в нем страстию, болезнию. Однажды ночью, мучимый бессонницею, юный Себастиян напевал потихоньку, стараясь подражать звукам глухого клавихорда, некоторые фразы заветной книги, оставшиеся у него в памяти, но многого он не понимал и многого не помнил. Наконец, выбившись из сил, Себастиян решился на дело страшное: он поднялся потихоньку с постели на цыпочки и, пользуясь светлым лунным сиянием, подошел к шкапу, засунул ручонку в его решетчатые дверцы, выдернул таинственную тетрадь, раскрыл ее... Кто опишет восторг его? мертвые ноты зазвучали пред ним; то, чего тщетно он отыскивал в неопределенных представлениях памяти, — то ясно выговаривалось ими. Целую ночь провел он в этом занятии, с жадностию перевертывая листы, напевая, ударяя пальцами по столу, как бы по клавишам, беспрестанно увлекаясь юным, пламенным порывом и беспрестанно пугаясь каждого своего, несколько громкого звука, от которого мог проснуться строгий Христофор. Поутру Себастиян положил книгу на прежнее место, дав себе слово еще раз повторить свое наслаждение. Едва он мог дождаться ночи, и едва она наступила, едва Христофор выкурил и поколотил о стол свою фарфоровую трубку, как Себастиян опять за работу; луна светит, листы перевертываются, пальцы стучат по деревянной доске, трепещущий голос напевает величественные тоны, приготовленные для органа во всем его бесконечном великолепии... Вдруг у Себастияна рождается мысль сделать это наслаждение еще более сподручным: он достает листы нотной бумаги и, пользуясь слабым светом луны, принимается списывать заветную книгу; ничто его не останавливает, — не рябит в молодых глазах, сон не клонит молодой головы, лишь сердце его бьется и душа рвется за звуками... О, господа, этот восторг был не тот восторг, который находит на нас к концу обеда и проходит с пищеварением, и не тот, который называют наши поэты мимолетным:

восторг Себастияна длился шесть месяцев, ибо шесть месяцев употребил он на свою работу, — и во все это время, каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение: оно не вспыхивало и не гасло, оно тлело тихо, ровным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле. Вдохновение Себастияна, в это время, как и во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения *. Уже работа, изнурившая его силы, испортившая на всю жизнь его зрение, приходила к окончанию, как однажды, когда днем Себастиян хотел полюбоваться на свое сокровище, Христофор вошел в комнату; едва взглянул он на книгу, как угадал хитрость Себастияна, и, несмотря ни на просьбы, ни на горькие его слезы, жестокосердый с хладнокровием бросил в печь долгий и тяжкий труд бедного мальчика. Удивляйтесь, господа, после этого вашему мифологическому Бруту: я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла. Христофор нежно любил своего брата, понимал, как тяжко огорчит он его гениальную душу, отняв у него плод долгой и тяжкой работы, видел его слезы, слышал его стоны, — и все это весело принес в жертву своей системе, своим правилам, своему образу мыслей. Не выше ли он Брута, господа? или по крайней мере, не равен ли этот подвиг с знаменитейшими подвигами языческой добродетели?

Но Себастиян не имел нашего высокого понятия об общественных добродетелях, не понял всего величия христофорова поступка: комната завертелась вокруг него, он готов был вслед за своею работою отправить и экземпляр этого проклятого Гаффория, который был всему виною,— а я должен предуведомить гг. библиоманов, что этот экземпляр, подвергавшийся столь явной опасности, был ни больше, ни меньше, как напечатанный в Неаполе per Franciscum de Dino, anno Domini 1480 in 4°, то есть editio princeps *, и что, может быть, это был тот самый, едва ли не единственный экземпляр, который сохранился до нашего времени. Но бог библиомании, неизвестный древним, спас драгоценное издание и обратил Немезиду на голову Христофора, который вскоре после сего происшествия умер, как мы увидим ниже. Это также нечто вроде истории Брутов, и я уверен, что оно попадет в какую-нибудь хрестоматию в число поучительных исторических примеров.

Незадолго перед кончиною Христофора настал день, в который Себастиян должен был явиться на так называемую в лютеранской церкви конфирмацию *. Христофор Бах пожелал, чтоб это важное происшествие в жизни протестанта случилось при могиле общего отца их, дабы она была, так сказать, свидетелем, что старший брат вполне исполнил родительскую обязанность. Для сего в первый раз завили букли

Себастияну, напудрили его, приделали кошелек, сшили ему французский полосатый кафтан из старого бабушкина робронда и повезли в Эйзенах.

Здесь, в первый раз, Себастиян услышал звуки органа. Когда полное, потрясающее сердце созвучие, как дуновение бури, слетело с готических сводов,— Себастиян позабыл все его окружающее; это созвучие, казалось, оглушило его душу; он не видал ничего — ни великолепного храма, ни рядом с ним стоявших юных исповедниц, почти не понимал слов пастора, отвечал, не принимая никакого участия в словах своих; все нервы его, казалось, наполнились этим воздушным звуком, тело его невольно отделялось от земли... он не мог даже молиться. Христофор сердился и не мог понять, отчего прилежный, смиренный, кроткий, даже робкий Себастиян, столь твердо выучивший катехизис в Ордруфе, хуже всех, и как будто с досадою отвечал пастору в Эйзенахе, отчего Себастиян замарал свой кафтан об стену, оставил на башмаке пряжку незастегнутою, был рассеян, невежлив, толкал своих соседей, не уступал места старикам и не умел никому выговорить одну из тех длинных кудрявых фраз, которыми немцы в то время измеряли степень своего уважения. В понятиях Христофора музыка соединялась со всеми семейными и общественными обязанностями: фальшивая квинта и невежливое слово были для него совершенно одно и то же, и он был твердо уверен, что человек, не наблюдающий всеми принятых обыкновений, невежливый, неопрятно одетый, никогда не может быть хорошим музыкантом и наоборот, — и в добром Христофоре зародилось грустное сомнение: неужели он ошибся в своей системе, или, лучше сказать, в своем брате, и из Себастияна не выйдет ничего путного?

Это сомнение обратилось в уверенность, когда после обедни он повел Себастияна к Банделеру, славному органному мастеру того времени и родственнику семейства Бахов. После обеда, веселый Банделер, по старинному обычаю, предложил собеседникам спеть так называемый Quodlibet * — род музыки, бывшей тогда в большом употреблении; в ней все участвовавшие пели народные песни, все вместе, но каждый свою, и за величайшее искусство почиталось вести свой голос так, чтоб он, несмотря на разноголосицу, составлял с другими голосами чистую гармонию. Бедный Себастиян попадал беспрестанно в фальшивые квинты, и немудрено: он засматривался, засматривался, увы! не на кроткую и прекрасную Энхен, дочь Банделера, которой живой портрет можете видеть в Эрмитаже, в изображении молодой девушки, нарисованной Лукою Кранахом *, — Себастиян засматривался на огромные деревянные и свинцовые трубы, клавиши, педали и другие принадлежности недоконченного органа, находившиеся в столовой комнате; его юный ум, пораженный видом это-

го хаоса, трудился над разрешением задачи: каким образом столь низкие предметы порождают величественную гармонию? Христофор был в отчаянии.

После обеда, старики развеселились, разговорились. Христофор Бах уже выкурил десятую трубку, уже в десятый раз рассказывал анекдот про свой канон и про арнштадтских органистов, и уже в десятый раз все присутствующие принимались смеяться от чистого сердца, — когда заметили, что Себастиян исчез. Общее смятение. Туда, сюда — нет Себастияна; Христофор в первую минуту подумал, что Себастиян, уставший от дневных хлопот, захотел ранее лечь в постелю; но он ошибся: Себастиян не возвращался. Христофор, не нашедши его дома, рассердился, огорчился, выкурил трубку и заснул в обыкновенное время.

И немудрено, что не отыскали Себастияна. Никому не могло прийти в голову, что он, в то время, по узким эйзенахским улицам пробирался к соборной церкви. Мысль — рассмотреть, откуда и как происходят те волшебные звуки, которые поразили его душу еще поутру, во время обедни, зародилась в голове Себастияна, и он положил: во что бы то ни стало доставить себе это наслаждение.

Долго искал он входа в церковь. Главные врата были заперты; уже Себастиян готов был забраться по наружной стене в открытое в двух саженях от земли окошко, не боясь ни сломить головы, ни навлечь на себя подозрения в святотатстве, когда вдруг, к великой радости, он увидел низенькую, не крепко притворенную дверь; он толкнул, — дверь отворилась; маленькая круглая лестница представилась глазам его; дрожа от страха и радости, он быстро побежал по ней, шагая через несколько ступеней и наконец очутился в каком-то узком месте... перед ним ряды колонн, разной величины мехи, готические украшения. Луна, и теперь покровительствовавшая ему, мелькнула в разноцветные стекла полукруглых окошек, и Себастиян едва не вскрикнул от восхищения, когда увидел, что находится на том месте, где поутру видел органиста; смотрит — перед ним и клавиши, — как будто манят его изведать его юные силы; он бросается, сильно ударяет по ним, ждет, как полногласный звук грянет о своды церкви,— но орган, как будто стон гневного мужа, раздался, испустил нестройное созвучие по храму и умолкнул. Тщетно Себастиян брал тот и другой аккорд, тщетно трогал то одну, то другую клавиатуру, тщетно выдвигал и вдвигал находившиеся вблизи рукоятки, — орган молчал, и только глухой костяной стук от клавишей, приводивших в движение клапаны труб, как будто насмехался над усилиями юноши. Холод пробежал по жилам Себастияна: он помыслил, что бог наказывает его за святотатство, и что органу суждено навсегда молчать под его рукою; эта мысль привела его почти в беспамятство; но

наконец он вспомнил виденные им мехи и с улыбкою догадался, что без их движения орган играть не может, что первый звук, им слышанный, происходил от небольшого количества воздуха, оставшегося в каком-либо воздухопроводе; он подосадовал на свое невежество и бросился к мехам; сильною рукою он приводил их в движение, и потом опрометью бегал к клавиатуре, чтобы воспользоваться тем количеством воздуха, которое не успевало вылетать из меха, пока он добегал до клавиатуры; но тщетно, — не вполне потрясенные трубы издавали лишь нестройные звуки, и Себастиян обессилел от долгого движения. Чтоб не потерять напрасно плодов своего ночного путешествия, он вознамерился по крайней мере осмотреть это чудное для него произведение искусства. По узкой лестнице, едва приставленной к верхнему этажу органа, он пробрался в его внутренность. С изумлением смотрел он на все его окружавшее: здесь огромные четвероугольные трубы, как будто остатки от древнего греческого здания, тянулись стеною одна над другой, а вокруг их ряды готических башен возвышали свои остроконечные металлические колонны; с любопытством рассматривал он воздухопроводы, которые, как жилы огромного организма, соединяли трубы с несметными клапанами клавишей, чудно устроенную машину, не издающую никакого особенного звука, но громкое сотрясение воздуха, соединяющееся со всеми звуками, которому никакой инструмент подражать не может...

Вдруг он смотрит: четвероугольные столбы подымаются с мест своих, соединяются с готическими колоннами, становятся ряд за рядом, еще... еще — и взорам Себастияна явилось бесконечное, дивное здание, которого наяву описать не может бедный язык человеческий. Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом, полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым, и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием... Ангелы мелодии носились на легких облаках его, и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святилищем восходили хоры человеческих голосов; разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу... Все здесь жило гармоническою жизнию, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук, — и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства...

Долго длилось сие видение. Пораженный пламенным благоговением, Себастиян упал ниц на землю, и мгновенно звуки усилились, загремели, земля затряслась под ним, и Себа-

стиян проснулся. Величественные звуки еще продолжались, с ними сливается говор голосов... Себастиян осматривается: дневной свет поражает глаза,—он видит себя во внутренности органа, где вчера он заснул, обессиленный своими трудами.

Себастиян никак не мог уверить своего брата, что провел ночь в церкви, играя на органе; невольное движение души, руководившее Себастияна в сем случае, было непонятно Христофору. Напрасно говорил ему Себастиян о непостижимом чувстве, которое увлекло его, о своем нетерпении, о своем восторге. Христофор отвечал, что ему самому это все известно, что действительно восторг должен существовать в музыканте, как о том пишет и Гаффорий, но что для восторга должно выбирать пристойное время; он доказывал убедительными доводами и примерами, что всякий восторг, всякая страсть должна основываться на правилах благоразумия и пристойного поведения, точно так же, как всякая музыкальная идея на правилах контрапункта, а не на нарушении всех правил, приличий и обычаев; что увлекаться каким бы то ни было чувством есть дело человека безнравственного и неблаговоспитанного; за сим непосредственно, он с новым жаром начинал упрекать Себастияна, напоминая ему, что ни отцу, ни деду его, ни прадеду никогда не случалось не ночевать дома, и в заключение приписывал все бывшее с Себастияном выдумке молодого человека, который хочет ею прикрыть какие-нибудь непозволительные шалости.

Это происшествие утвердило Христофора в мысли, что Себастиян — человек погибший, и столько огорчило его, что причинило ему болезнь, от которой он в скорости переселился в вечную жизнь *. Себастиян ужаснулся, не нашедши у себя в сердце полного сожаления о потере своего воспитателя.

*

Себастиян не возвращался более в Ордруф, но, оставшись в Эйзенахе *, посвятил жизнь свою развитию своего музыкального дара [1]. С благоговением он выслушивал уроки разных славных органистов, находившихся в этом городе, но ни один из них не удовлетворял его неумолимой любознательности. Тщетно выспрашивал он у своих учителей тайны гармонии; тщетно спрашивал их, каким образом наше ухо понимает соединения звуков? отчего чувства слуха нельзя поверить никаким другим физическим чувством? отчего такое соединение одних и тех же звуков приводит в восторг, а другое раздирает слух? Учители отвечали ему условными искусственными

[1] В одну из моих заграничных поездок я нарочно остановился в Эйзенахе и, разумеется, прежде всего спросил: «где дом Себастияна Баха». Трактирный лакей долго не возвращался, но наконец пришел ко мне с известием, что господина Баха в Эйзенахе уже нет.—«Где же он?» спросил я. «*Говорят,* что г. Бах умер», отвечал аккуратный лакей *.

правилами, но эти правила не удовлетворяли ума его; то чувство о музыке, которое осталось в его душе после таинственного его видения, было ему понятнее, но словами он сам не мог себе дать в нем отчета.

Воспоминание об этом видении не оставляло Себастияна ни на минуту; он не мог бы вполне даже рассказать его, но впечатление, произведенное этим чувством, жило и мешалось со всеми его мыслями и чувствами и накидывало на них как бы радужное покрывало. Когда он рассказывал о сем Банделеру, которого не переставал посещать после смерти Христофора, старик смеялся и советовал ему не думать о грезах, а употреблять свое время на изучение органного мастерства, уверяя, что оно может доставить ему безбедное на всю жизнь пропитание.

Себастиян, в простоте сердца, почти верил словам Банделера и негодовал на себя, зачем сновидение, так часто и против его воли, приходит к нему в голову.

В самом деле, Себастиян в скором времени переселился к Банделеру, и со всем возможным рвением принялся учиться его ремеслу, а потом и помогать ему. С величайшим рачением он обтачивал клавиши, вымеривал трубы, приделывал поршни, выгибал проволоку, обклеивал клапаны; но часто работа выпадала у него из рук, и он с горестию помышлял о неизмеримом расстоянии, разделявшем чувство, возбужденное в нем таинственным его видением, от ремесла, на которое он был осужден; смех работников, их пошлые шутки, визг настроиваемых органов выводили его из задумчивости, и он, упрекая себя в своем ребяческом мечтательстве, снова принимался за работу. Банделер не замечал таких горьких минут души Себастияновой; он видел только его прилежание, и в голове старика вертелись другие мысли: он часто ласкал Себастияна при своей Энхен, или ласкал свою Энхен при Себастияне; часто заводил он речь об ее искусстве вести расход и заниматься другим домашним хозяйством, потом о ее набожности, а иногда и о миловидности. Энхен краснела, умильно посматривала на Себастияна, и с некоторого времени стали замечать в доме, что она с бо̀льшим рачением начала крахмалить и выглаживать свои манжеты, и еще с большим прилежанием и гораздо больше времени, нежели прежде, проводить на кухне и за домашними счетами.

Однажды, Банделер объявил своим домашним, что у него будет к обеду старый его товарищ, недавно приехавший в Эйзенах, люнебургский органный мастер, Иоганн Албрехт. «Я его до сих пор люблю» говорил Банделер: «он человек добрый и тихий, истинный христианин, и мог бы даже быть славным органным мастером; но человек странный; за все хватается: мало ему органов, нет! он хочет делать и органы, и клавихорды, и скрипки, и теорбы; и над всем этим уж муд-

рит, мудрит — и что же из этого выходит? Слушайте, молодые люди! Закажут ему орган — он возьмет и, нечего сказать, работает рачительно — не месяц, не два, а год и больше, — да не утерпит, ввернет в него какую-нибудь новую штуку, к которой не привыкли наши органисты; орган у него и останется на руках; рад, рад, что продаст его за полцены. Скрипку ли станет делать... Вот сосед наш Клоц — он нашел секрет: возьмет скрипку старого мастера Штейнера *, снимет с нее мерку, вырежет доску точь-в-точь, по ней и дужку подгонит, и подставку поставит, и колки ввернет, и выйдет у него из рук не скрипка, а чудо; оттого у него скрипки нарасхват берут, не только что в нашей благословенной Германии, но и во Франции, и в Италии — и вот посмотрите, наш сосед какой себе домик выстроил. Старик же Албрехт? — станет он мерку снимать... все вычисляет, да вымеривает, ищет в скрипке какой-то математической пропорции: то снимет с нее четвертую струну, то опять навяжет, то выгнет деку, то выпрямит, то сделает ее вздутою, то плоскою — и уж хлопочет, хлопочет; а что выходит? Поверите ли, вот уж двадцать лет, как ему не удалось сделать ни одной порядочной скрипки. Между тем, время идет, а торговля его никак не подвигается: все он как будто в первый раз заводит мастерскую... Не берите с него примера, молодые люди; худо бывает, когда у человека ум за разум зайдет. Новизна и мудрованье в нашем деле, как и во всяком другом, никуда не годятся. Наши отцы, право, не глупые были люди; они все хорошее придумали, а нам уж ничего выдумывать не оставили; дай бог и до них-то добраться!»

При этих словах, вошел Иоганн Албрехт [1]. «Кстати,— сказал Банделер, обнимая его: кстати пришел, мой добрый Иоганн. Я сейчас только бранил тебя и советовал моим молодым людям не подражать тебе».

— «Дурно сделал, любезный Карл!— отвечал Албрехт:— потому, что мне в них будет большая нужда. Я приехал просить у тебя помощников для новой и трудной работы...»

«Ну, уж верно еще какая-нибудь выдумка!» — вскричал Банделер с хохотом.

— «Да! выдумка, и которая, подивись, удалась мне...»

«Как все твои скрипки...»

— «Нечто поважнее скрипок; дело идет о совершенно новом регистре [2] в органе».

---

[1] В летописях музыки известны три Иоганна Албрехта, явившиеся несколько позже; неизвестно, о котором из них говорит повествователь; впрочем, кажется, у него своя хронология. Мы предоставляем самому читателю поверить ее как следует.

[2] Орган, как известно, составлен как бы из нескольких оркестров или масс различных инструментов. Деревянные трубы составляют одну массу; металлические другую; каждая из них имеет многие подразделения. Сии подразделения имеют каждая свое наименование: Vox humana, Quintadena, и проч. т. п. Сии-то подразделения называются *регистрами*.

«Так! я уже знал это. Нельзя ли сообщить? Поучимся у тебя хоть раз в жизни...»

— «Ты знаешь, я не люблю говорить на ветер. Вот, за обедом, на свободе, потолкуем о моем новом регистре».

«Посмотрим, посмотрим».

К обеду собралось несколько человек эйзенахских органистов и музыкантов; к ним, по древнему немецкому обычаю, присоединились все ученики Банделера, так, что за столом было довольно многочисленное собрание.

Албрехту напомнили о его обещании.

«Вы знаете, мои друзья,— сказал он: — что я уже давно стараюсь проникнуть в таинства гармонии, и для этого беспрестанно занимаюсь разными опытами».

— «Знаем, знаем, сказал Банделер:—к сожалению, знаем».

«Как бы то ни было, я почитаю такое занятие необходимым для нашего мастерства...»

— «В этом-то и беда твоя...»

«Дослушай меня терпеливо!

Недавно, занимаясь пифагоровыми опытами над монохордом, я сильно рванул толстую, длинную струну, крепко натянутую, и — вообразите себе мое удивление: я заметил, что к звуку, ею изданному, присоединялись другие тоны. Я повторил несколько раз свой опыт—и наконец явственно удостоверился, что эти тоны были: квинта и терция; это наблюдение озарило мой ум ярким светом: итак, подумал я, все в мире приводится к единству — так и должно быть! Во всяком звуке мы слышим целый аккорд. Мелодия есть ряд аккордов; каждый звук есть не иное что, как полная гармония. Я начал над этим думать; думал, думал — наконец решился сделать к органу новый регистр, в котором каждый клавиш открывает несколько трубок, настроенных в полный аккорд — и этот регистр я назвал мистерией[1]: ибо действительно, в нем скрывается важное таинство».

Все старики захохотали, а молодые на ухо стали перешептываться друг с другом. Банделер не утерпел, вскочил с места, открыл клавихорд: «Послушайте, господа,— вскричал он:— какое изобретение нам предлагает наш добрый Албрехт», и заиграл какую-то комическую народную песню фальшивыми квинтами. Общий смех удвоился; один Себастиян не участвовал в нем, но, вперив глаза на Албрехта, с нетерпением ожидал ответа.

«Смейтесь, как хотите, господа, — но я принужден вам сказать, что мой новый регистр придал такую силу и величие органу, каких у него до сих пор не было».

---

[1] Это слово в нынешних органах превратилось в прозаическое выражение: Mixturen.

— «Это уж слишком!» — проговорил Банделер и, подав знак другим к молчанию, во весь обед не говорил более ни слова об этом предмете.

Когда обед кончился, Банделер отвел Албрехта в сторону от молодых людей и сказал:

«Послушай, мой милый и любезный Иоганн! Не сердись на меня, старого своего сотоварища и соученика; я не хотел тебе говорить при молодых людях; но теперь, наедине, как старый твой друг, говорю тебе: войди в себя, не стыди своих седых волос — неужли ты в самом деле хочешь свой нелепый регистр приделать к органу?..»

— «Как приделать! вскричал Албрехт громко: — да это уже сделано, и повторяю тебе, ни один доселе существовавший орган не может сравниться с моим...»

«Послушай меня, Иоганн! Ты знаешь, я лет пятьдесят уже занимаюсь органным мастерством; лет тридцать живу мастером; вот сосед Гартманн тоже; наши отцы, деды наши делали органы, — как же ты хочешь нас уверить в таком деле, которое противно первым основаниям нашего мастерства?..»

— «И, однакоже, не противно природе!»

«Да помилуй; тут не только фальшивые квинты, но совершенная нескладица».

— «И между тем, эти фальшивые квинты в полном органе составляют величественную гармонию».

«Да фальшивые квинты...»

— «Неужли вы думаете, прервал его Албрехт: — вы, господа, которые в продолжение 50 лет обтачиваете трубы точно так же, как отцы и деды ваши обтачивали, — неужли вы думаете, что это занятие дало вам возможность постигнуть все таинства гармонии? Этих таинств не откроете молотком и пилою: они далеко, далеко в душе человека, как в закрытом сосуде; бог выводит их в мир, они принимают тело и образ не по воле человека, но по воле божией. Вам ли остановить ее действия, потому что вы ее не понимаете?.. Но окончим это. Повторяю, что я к вам пришел с просьбою, к тебе, Карл, и к тебе, Гартманн: я теперь завален работою, мне нужны помощники — ссудите меня несколькими учениками».

«Помилуй! — сказал Банделер, рассерженный: — да кто же из них согласится пойти к тебе в ученики после всего того, что ты здесь наговорил?»

— «Если б я смел...» проговорил тихо Себастиян.

«Как? ты, Себастиян? лучший, прилежнейший из моих учеников...»

— «Мне хотелось бы послушать новый орган господина Албрехта...»

«Послушать фальшивые квинты... Неужли ты веришь, что это возможное дело?..»

— «Фома неверующий! — вскричал Албрехт: — да поезжай

сам в Люнебург — там по крайней мере уверишься своими собственными ушами...»

«Кто? я? я поеду в Люнебург? зачем? чтобы сказали, что я ничего не смыслю в своем мастерстве, что я такой же чудак, как Албрехт, что я верю его выдумкам, которым поверит разве мальчик, — чтоб все стали смеяться надо мною...»

— «Не беспокойся; ты будешь в такой компании, над которою не будут смеяться. Император, в проезд свой чрез Люнебург, был у меня...»

«Император?»

— «Ты знаешь, какой он глубокий знаток музыки. Он слышал мой новый орган и заказал мне такой же для венской соборной церкви; вот условие в 10 тысяч гульденов; вот другие заказы для Дрездена, для Берлина... Теперь веришь ли мне? Я до сих пор не говорил вам об этом и ожидал, что вы поверите словам вашего старого Албрехта...»

Руки опустились у присутствующих. После некоторого молчания, Клоц подошел к Албрехту и, низко поклонясь ему, сказал: «Хоть я и не занимаюсь органным мастерством, но такое важное открытие заставляет и меня просить вас, господин Албрехт, позволить мне посмотреть на ваш новый регистр и поучиться». Гартманн, не говоря ни слова, тотчас пошел домой приготовляться к отъезду. Один Банделер остался в нерешимости; он отпустил к Албрехту несколько учеников, а с ними и Себастияна, но сам в Люнебург не поехал.

*

Недолго работал Себастиян у Албрехта. Однажды, в праздничный день, когда юноша, сидя за клавихордом, напевал духовные песни, старик незаметно вошел в комнату и долго его слушал. «Себастиян! — наконец сказал он, — я теперь только узнал тебя; ты не ремесленник; не твое дело обтачивать клавиши; другое, высшее предназначение тебя ожидает. Ты музыкант, Себастиян!» — вскричал пламенный старец: — «Ты определен на это высокое звание, которого важность немногие понимают. Тебе дало в удел провидение говорить тем языком, на котором человеку понятно божество, и на котором душа человека доходит до престола всевышнего. Со временем мы больше поговорим об этом. Теперь же оставь свои ремесленные занятия; я теряю в тебе надежного помощника, но не хочу противоборствовать воле провидения: оно тебя недаром создало».

«Тебе,— продолжал Албрехт после некоторого молчания,— тебе трудно будет здесь получить место органиста; у тебя хороший голос — надобно образовать его; Магдалина ходит учиться пению к здешнему пастору: ходи вместе с нею; между тем, я постараюсь поместить тебя в хор Михайловской церкви — это обеспечит твое содержание; а ты пока изучай ор-

ган — это величественное подобие божия мира: в обоих много таинств; их открыть может одно прилежное изучение».

Себастиян бросился к ногам Албрехта.

С тех пор Себастиян был как родной в доме Иоганна.

*

Магдалина была проста и прекрасна. Мать ее, итальянка, передала ей черные лоснистые локоны, которые кудрями вились над северными голубыми глазами; но в этом заключалось все, чем Магдалина отличалась от своих сверстниц. Лишившись матери на третьем году от рождения и воспитанная в простоте старинных немецких нравов, она не знала ничего, кроме своего маленького мира: поутру посмотреть за кухней, потом полить цветы в огороде, после обеда уголок возле окошка и пяльцы, в субботу принять белье, в воскресенье к пастору. Про нее тогдашние люнебургские музыканты говорили, что она похожа на итальянскую тему, обработанную в немецком вкусе. Себастиян ходил с нею учиться петь, как будто с товарищем. На неопытного юношу, воспламененного речами Албрехта, не действовала красота и невинность девушки; в чистой душе его не было места для земного чувства: в ней носились одни звуки, их чудные сочетания, их таинственные отношения к миру. Напротив, гордый юноша еще сердился на прелестную и выговаривал ей, когда ее несозревший голос перерывался на необходимой ноте аккорда, или когда она простодушно спрашивала объяснения в музыкальных задачах, которые казались так легкими Себастияну.

Себастиян плавал в своей стихии: албрехтово огромное хранилище книг и нот было ему открыто. Утром он изощрял свои силы на различных инструментах, особливо на клавихорде, или занимался пением; в продолжение дня, он выпрашивал у знакомого органиста ключ от церковного органа, и там, один, под готическими сводами, изучал таинства чудного инструмента. Лишь алтарь божий, покрытый завесою, внимал ему в величественном безмолвии. Тогда Себастиян вспоминал свое приключение в эйзенахской церкви; снова его младенческое сновидение восставало из-за мрачных углублений храма; с каждым днем оно становилось ему понятнее—и благоговейный ужас находил на душу юноши, сердце его горело, и волосы подымались на голове. В вечеру, возвращаясь домой, он заставал Албрехта, уставшего от дневных забот, окруженного учениками; тихо беседовал он с ними, и высокие речи, позлащенные игривым иносказанием, выливались из уст его. Не думайте, однакоже, господа, что Албрехт принадлежал к числу тех красноречивых риторов, которые сперва начертят голый скелет, а потом и примутся, для удовольствия почтеннейшей публики, украшать его метафорами, аллегориями, метонимиями * и другими конфектами. Язык обыкновенный был потому редок

в устах Албрехта, что он не находил в нем слов для выражения своих мыслей: он был принужден искать во всей природе предметов, которые могли бы облечь его чувство, не договариваемое словом. Есть язык, которым говорит полудикий, перешедший на первую точку просвещения, когда его только что поразили новые еще не разгаданные мысли; тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека; таким языком говорил и Албрехт, который, может быть, был соединением того и другого; немногие сочувствовали Албрехту и понимали его; другие старались поймать в словах его какое-либо новое руководство для своего мастерства; остальные, рассеянно, — из почтения слушали его.

«Было время, говаривал Албрехт:—от которого нам не осталось ни звука, ни слова, ни очерка: тогда *выражение* было не нужно человечеству; сладко покоилось оно в невинной, младенческой колыбели и в беспечных снах понимало и бога и природу, настоящее и будущее. Но... всколыхалась колыбель младенца; нежному, неоперенному, как мотыльку, в едва раздавшейся личинке, предстала природа грозная, вопрошающая; тщетно юный алкид хотел в свой младенческий лепет заковать ее огромные, разнообразные формы; она коснулась главою мира идей, пятою — грубого инстинкта кристаллов, и вызвала человека сравниться с собою. Тогда родились два постоянные, вечные, но опасные, вероломные союзника души человека: *мысль* и *выражение*.

Никто не знает, как долго длилась эта первобытная распря: на поле битвы до сих пор остались лишь пирамиды, брошенные в песках Египта; великолепные чертоги, свидетельствующие о древней силе, занесенные илом; остались еще болезни человека, которых тяжкая цепь исчезает во мраке древности. Побежденный, но сильный прежнею силою, человек продолжал эту битву, падал, но с каждым новым падением, как Антей, приобретал новое могущество; уже, казалось, он подчинил себе необоримую,— как вдруг пред душою человека явился новый противник, более страшный, более взыскательный, более докучливый, более недовольный — *он сам:* с появлением этого сподвижника проснулась и усмиренная на время сила природы. Грозные, неотступные враги с ожесточением устремились на человека и, как Титаны в битве с Зевесом, поражали его громадой страшных вопросов о жизни и смерти, о воле и необходимости, о движении и покое, и тщетно бы доныне философ уклонялся за щит логических заключений, тщетно математик скрывался бы в извилинах спирали и конхоиды *,— человечество погибло бы, если бы небо не послало ему нового поборника: *искусство!* Эта могучая, ничем необоримая сила, отблеск зиждителя, скоро покорила себе и природу, и человека; как Эдип, она угадала все

символы двуглавого сфинкса — и это торжественное мгновение жизни человечества люди назвали Орфеем, покоряющим камни силою гармонии. С помощию этой живительной, творческой мощи, человек соорудил здание иероглифов, статуй, храмов, «Илиаду» Гомера, «Божественную Комедию» Данте, олимпийские гимны и псалмы христианства: он сомкнул в них таинственные силы природы и души своей; заключенные в их великолепных, но тесных темницах, они рвутся из них на свободу, и оттого, при взгляде на Цецилию Дюрера *, на Венеру Медичейскую, со сводов страсбургской колокольни на нас пышет тем дыханием бурным, которое хладом проходит по жилам и погружает душу в священную думу.

Но есть еще высшая степень души человека, которой он не разделяет с природою, которая ускользает из-под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца — та степень, где душа, гордая своею победой над природою, во всем блеске славы, смиряется пред вышнею силою, с горьким страданием жаждет перенести себя к подножию ее престола, и, как странник среди роскошных наслаждений чуждой земли, вздыхает по отчизне; чувство, возбуждающееся на этой степени, люди назвали *невыразимым;* единственный язык сего чувства — *музыка:* в этой высшей сфере человеческого искусства, человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии; одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, — лишь ими младенчествует сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека.

Не ослабевайте же, юноши! Молитесь, сосредоточивайте все познания ума, все силы сердца на усовершенствование орудий сего дивного искусства; в их простых, грубых трубах сокрыто таинство возбуждения возвышеннейших чувств в душе человека; каждый новый шаг их к успеху приближает их к той духовной силе, которой они должны служить выражением; каждый новый шаг их есть новая победа человека над жизнию, над этим призраком, который, смеясь над усилиями ума, с каждым днем становится ужаснее и грозит в прах разрушить скудельный сосуд человека».

Так часто беседовал Албрехт; вокруг его царствовало глубокое безмолвие; лишь изредка вспыхивал уголь погасавшего очага и мгновенно освещал седую голову старца, молодые, свежие лица германских юношей, черные локоны Магдалины, блестящие развалины недоконченных инструментов... Раздавался голос ночного сторожа, старец благословлял присутствующих и оканчивал гармонический день торжественною звучною молитвою.

Слова Албрехта падали на душу Себастияна; часто он те-

рялся в их таинственности; он не мог бы даже пересказать их, но понимал чувство, которое они выражали: этим чувством бессознательно возрастала душа его и укреплялась в пламенной внутренней деятельности...

*

Годы протекали; Албрехт окончил постройку своих органов, полученные деньги роздал по ученикам, или употребил на новые опыты, и, не помышляя об умножении своего достатка, уже снова трудился над каким-то новым усовершенствованием своего любимого инструмента: говорят, что он хотел соединить в нем представителей всех стихий мира: земли и воздуха, воды и огня. Между тем, в Люнебурге только и говорили, что о молодом органисте Бахе; и голос Магдалины развивался с летами: уже она могла разбирать партицию с первого взгляда, пела и играла себастиянову музыку.

Однажды Албрехт сказал молодому музыканту: «Слушай, Себастиян; тебе уже не у кого учиться в Люнебурге: ты далеко обогнал всех здешних органистов; но искусство бесконечно: тебе надобно познакомиться с теми, которых место ты некогда должен заступить в музыкальном мире. Я тебе выхлопотал место придворного скрипача в Веймаре*; оно тебе доставит деньги — необходимую вещь на земле, а деньги доставят тебе возможность побывать в Любеке и Гамбурге, где ты услышишь славных друзей моих: Букстегуда и Рейнкена. Мешкать нечего в этом свете; время летит — собирайся в дорогу».

Сначала, это предложение обрадовало Себастияна: услышать Букстегуда, Рейнкена, которых сочинения он знал почти наизусть, поверить себя, так ли он понимал их высокие мысли; услышать их блистательные импровизации, которых нельзя приковать к бумаге; узнать их способ соединения регистров; испытать свои силы пред этими знаменитыми судиями; распространить свою известность — все это в минуту представилось юному воображению; но оставить дом, в котором развился его младенческий талант, дом, в котором все дышало, все жило гармониею; не слыхать более Албрехта, попасть снова в среду людей холодных, не понимающих святыни искусства!.. Тут пришла ему в голову и Магдалина с ее черными локонами, с ее голубыми глазами, с ее простосердечною улыбкою. Он так привык к ее мягкому, будто бархатом подернутому голосу; к нему, казалось, приросли все любимые мелодии Себастияна; она так хорошо помогала ему разыгрывать новые партиции; она с таким участием слушала его сочинения; он так любил, чтобы она была перед ним, когда, в грезах импровизации, глаза его неподвижно останавливались на одном и том же месте... Еще недавно, она догадалась, что себастияновы пальцы не захватывали всех необходимых звуков в аккорде, встала, наклонилась на стул и положила свой маленький пальчик на клавиш... Себастиян задумался; чем больше он думал, тем больше видел,

что Магдалина мешалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни; он удивлялся, как до сих пор не замечал этого... посмотрел вокруг себя: вот ноты, которые она для него переписывала; вот перо, которое она для него чинила; вот струна, которую она навязывала в его отсутствие; вот листок, на котором она записала его импровизацию, без чего эта импровизация навсегда бы потерялась... Из всего этого, Себастиян заключил, что Магдалина ему необходима; углубляясь больше в самого себя, он наконец нашел, что чувство, которое он ощущал к Магдалине, было то, что обыкновенно называют любовью. Это открытие его очень изумило: ежедневное обращение в одной и той же сфере мыслей и чувств; ежедневное спокойствие, столь естественное, сродное характеру Себастияна; даже однообразный порядок занятий в доме Албрехта,— все это так приучило душу юноши к тихому, гармоническому бытию; Магдалина была столь стройным, необходимым звуком в этой гармонии, что самая любовь их зародилась, прошла все свои периоды почти незаметно для самих молодых людей: — так полно слилась она со всеми происшествиями их целомудренной жизни.— Может быть, Магдалина стала раньше понимать это чувство; но одна разлука могла объяснить его Себастияну.

«Магдалина! сестрица!—сказал ей Себастиян, запинаясь, когда она вошла в комнату,—отец твой посылает меня в Веймар... мы не будем вместе... может быть, долго не увидимся: хочешь ли быть моею женою? тогда мы всегда будем вместе» *.

Магдалина закраснелась, подала ему руку и сказала:— «Пойдем к батюшке».

Старик встретил их, улыбаясь:

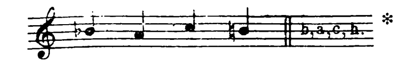
«Я уже давно предвидел это,— сказал он,— видно божия воля,— прибавил он со вздохом, бог да благословит вас, дети; искусство вас соединило: пусть оно будет крепкою связью для всего вашего существования. Но только, Себастиян, не слишком прилепляйся к пению; ты слишком часто поешь с Магдалиною: голос исполнен страстей человеческих; незаметно, в минуту самого чистого вдохновения — в голос прорываются звуки из другого, нечистого мира; на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!.. Орган, тебе подвластный, не есть живое орудие; но зато и непричастен заблуждениям нашей воли: он вечно спокоен, бесстрастен, как бесстрастна природа; его ровные созвучия не покоряются прихотям земного наслаждения; лишь душа, погруженная в тихую, безмолвную молитву, дает душу и его деревянным трубам, и они, торжественно потрясая воздух, выводят пред нее собственное ее величие...»

*

Я не буду вам рассказывать, милостивые государи, подробностей о свадьбе Себастияна, о его поездке в Веймар, о кончине Албрехта, вскоре затем последовавшей, о разных должностях,

которые Себастиян занимал в разных городах; о его знакомстве с разными знаменитыми людьми. Все эти подробности вы найдете в различных биографиях Баха; мне — не знаю как вам — мне любопытнее происшествия внутренней жизни Себастияна. Чтоб познакомиться с этими происшествиями, есть единственное средство: я вам советую, подобно мне, проиграть всю бахову музыку от начала до конца. Жаль, что умер мой говорливый старик Албрехт: он, по крайней мере, рассказывал то, что чувствовал Себастиян; когда Себастиян слушал Албрехта, то всегда думал, что себя слушает; сам же словесным языком говорил мало,— он говорил только звуками органа. А вы не можете себе вообразить, как трудно с этого небесного, беспредельного языка переводить на наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык. Иногда мне на четыре ноты приходится писать целый том комментарий, и все-таки эти четыре ноты яснее моего тома говорят для того, кто умеет понимать их.

Действительно, Бах знал только одно в этом мире — свое искусство; все в природе и жизни — радость, горе — было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал Себастиян; все остальное было для него ненужно и мертво. Я верю тому, что Тальма в минуту сильнейшей скорби невольно подходил к зеркалу, чтоб посмотреть, какие морщины она произвела на лице его *. Таков должен быть художник — таков был Бах; подписывая денежную сделку, он заметил, что буквы его имени составляют оригинальную, богатую мелодию, и написал на нее фугу [1]; услышав первый крик своего младенца, он обрадовался, но не мог не исследовать, к какого рода гамме принадлежали звуки, им слышанные; узнав о смерти своего истинного друга, он закрыл лицо рукою—и через минуту начал писать погребальный Motetto *.— Не обвиняйте Баха в нечувствительности: — он чувствовал, может быть, глубже других, но чувствовал по-своему; это были человеческие чувства, но в мире искусства. Столь же мало он ценил и собственную свою славу: в Гамбурге рассказывали, как столетний органист Рейнкен, услышав Баха, прослезился и сказал с простосердечием: «Я думал, что мое искусство умрет вместе со мною, но ты его воскрешаешь». В Дрездене толковали, как Маршанд *, знаменитый органист того времени, вызванный на соперничество с Бахом, испугался и уехал из Дрездена в самый день концерта; в Берлине удивлялись, что Фридрих Великий, прочитывая перед началом своего домашнего концерта список приезжающих в Потс-

[1] Известна бахова фуга на следующий мотив:

дам, сказал окружающим с видимым беспокойством: «Господа! старший Бах приехал», со смирением отложил свою флейту, послал тотчас за Бахом, заставил его в дорожном платье переходить от фортепиан к фортепианам, которые стояли во всех комнатах Потсдамского дворца, дал Себастияну тему для фуги, и с благоговением слушал его.

А Себастиян, возвращаясь к своей Магдалине, рассказывал ей, лишь какая счастливая мелодия ему попалась во время импровизации перед Рейнкеном, как сделан соборный орган в Дрездене и как он у короля Фридриха воспользовался расстроенною нотою фортепиана для энгармонического перехода —и только! Магдалина не спрашивала больше, а Себастиян тотчас садился за клавихорд и играл или пел с нею свои новые сочинения: это был обыкновенный способ разговора между супругами; иначе они не говорили между собою.

Таковы были и все дни его жизни. Утром он писал, потом объяснял своим сыновьям и другим ученикам таинства гармонии, или исполнял в церкви должность органиста, ввечеру садился за клавихорд, пел и играл с своей Магдалиной, засыпал спокойно, и во сне ему слышались одни звуки, представлялись одни движения мелодий. В минуты рассеянности, он веселил себя, разбирая новую музыку ad aperturam libri *, или, импровизируя фантазии по цифрованному басу, или, слушая трио, садился за клавихорд, прибавлял новый голос и таким образом превращал трио в настоящий квартет.

Частая игра на органе, беспрестанное размышление о сем инструменте еще более развили ровный, спокойный, величественный характер Баха. Этот характер отражался во всей его жизни, или, лучше сказать, во всей его музыке. В ранних его сочинениях видны еще некоторые жертвы господствовавшему в его время вкусу; но впоследствии Бах отряс и этот прах, привязывавший его к ежедневной жизни, и спокойная душа его вполне напечатлелась в его величественных мелодиях, в его ровном, бесстрастном выражении. Словом, он сделался церковным органом, возведенным на степень человека.

Я уже говорил вам, что на него вдохновение не находило порывами; тихим огнем оно горело в душе его: за клавихордом дома, в хоре своих учеников, в приятельской беседе, за органом в храме, он везде был верен святыне искусства, и никогда земная мысль, земная страсть не прорывались в его звуки; оттого теперь, когда музыка перестала быть молитвою, когда она сделалась выражением мятежных страстей, забавою праздности, приманкою тщеславия — музыка Баха кажется холодною, безжизненною; мы не понимаем ее, как не понимаем бесстрастия мучеников на костре язычества; мы ищем понятного, близкого к нашей лени, к удобствам жизни; нам страшна глубина чувства, как страшна глубина мыслей; мы боимся, чтоб, погрузясь во внутренность души своей, не открыть своего безо-

бразия; смерть оковала все движения нашего сердца — мы боимся жизни! боимся того, что не выражается словами: а что можно ими выразить?.. Не то ощущал Бах, погруженный в развитие своих музыкальных фантазий: вся душа его переселялась в пальцы; покорные его воле, они выражали его чувство в бесчисленных образах; но это чувство было едино, и простейшее его выражение заключалось в нескольких нотах: так едино чувство молитвы, хотя дары ее разнообразно являются в людях.

Не то ощущали и счастливцы, внимавшие органу, звучавшему под пальцами Баха; не рассеивалось их благоговение игривыми блестками: его сначала выражала мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца,— потом, мало-помалу, мелодия разливалась, мужала, порождала другую ей созвучную, потом третью; все они то сливались между собою в братском лобзании, то рассыпались в разнообразных аккордах; но первое благоговейное чувство не терялось ни на минуту: оно лишь касалось всех движений, всех изгибов сердца, чтоб благодатною росою оживить все силы душевные; когда же были исчерпаны все их многоразличные образы, оно снова являлось в простых, но огромных, полных созвучиях, и слушатели выходили из храма с освеженною, с воззванною к жизни и любви душою.

Биографы Баха описывают это гармоническое, ныне потерянное таинство следующим образом: «Во время богослужения,— говорят они,— Бах брал одну тему и так искусно умел ее обрабатывать на органе, что она ему доставала часа на два. Сначала была слышна эта тема в форшпиле * или в прелюдии; потом Бах обрабатывал ее в виде фуги; потом, посредством различных регистров, обращал он в трио или квартет все ту же тему; за сим следовал хораль, в котором опять была та же тема, расположенная на три или на четыре голоса; наконец, в заключение, следовала новая фуга, опять на ту же тему, но обработанную другим образом и к которой присоединялись две другие. Вот настоящее органное искусство».

Так эти люди переводят на свой язык религиозное вдохновение музыканта!

*

Однажды, во время богослужения, Бах сидел за органом, весь погруженный в благоговение, и хор присутствовавших сливался с величественными созвучиями священного инструмента. Вдруг органист невольно вздрогнул, остановился; через минуту он снова продолжал играть, но все заметили, что он был встревожен, что он беспрестанно оборачивался назад и с беспокойным любопытством посматривал на толпу. В средине пения Бах заметил, что к общему хору присоединился голос прекрасный, чистый, но в котором было что-то странное, что-то не похожее на обыкновенное пение: часто он то заливался, как вопль страдания, то резко раздавался, как буйный возглас

веселой толпы, то вырывался как будто из мрачной пустыни души,— словом, это был голос не благоговения, не молитвы, в нем было что-то соблазнительное. Опытное ухо Баха тотчас заметило этот новый род выражения; оно было для него ярким, ослепительным цветом на полусветлой картине; оно нарушало общую гармонию; от этого выражения пламенное благоговение переставало быть целомудренным; духовная, легкокрылая молитва тяжелела; в этом выражении была какая-то горькая насмешка над общим таинственным спокойствием — она смутила Баха; тщетно он хотел не слыхать ее, тщетно хотел истребить эти земные порывы в громогласных аккордах: страстный, болезненный голос гордо возносился над всем хором и, казалось, осквернял каждое созвучие.

Когда Бах возвратился домой, вслед за ним вошел незнакомец, говоря, что он иностранец, музыкант и пришел принести дань своего уважения знаменитому Баху. То был молодой человек, высокого роста с черными, полуденными глазами; против германского обыкновения, он не носил пудры; его черные кудри рассыпались по плечам, обрисовывали его смуглое, сухощавое лицо, на котором беспрестанно менялось выражение; но общий характер его лица была какая-то беспокойная задумчивость или рассеянность; его глаза беспрестанно перебегали от предмета к предмету и ни на одном не останавливались; казалось, он боялся чужого внимания, боялся и своих страстей, которые мрачным огнем горели в его томных, подернутых влагою взорах.

«Я родом из Венеции, по имени Франческо,— сказал молодой человек,— ученик знаменитого аббата Оливы, последователя славного Чести» *.

— «Чести! — сказал Бах,— я знаю его музыку; слыхал и об аббате Оливе, хотя мало; очень рад познакомиться с вами».

Добродушный и простосердечный Бах, ласково принимавший всех иностранцев, обласкал и молодого человека, расспрашивал его о состоянии музыки в Италии и наконец, хотя и не любил новой итальянской музыки, но пригласил Франческо познакомить его с новыми произведениями его учителя.

Франческо отважно сел за клавихорд, запел,— и Себастиян тотчас узнал тот голос, который поразил его в церкви, однакоже, не показал неудовольствия, и слушал венецианца со всегдашним своим спокойствием и добродушием.

Тогда только что начинался век новой итальянской музыки, которой последнее развитие мы видим в Россини и его последователях. Кариссими, Чести, Кавалли * хотели сбросить несколько уже устаревшие формы своих предшественников, дать пению некоторую свободу; но последователи сих талантов пошли далее: уже пение претворялось в неистовый крик; уже в некоторых местах прибавляли украшения не для самой музыки, но чтоб дать певцу возможность блеснуть своим голосом; изобре-

тение слабело, игривость рулад и трелей заступила место обработанных, полных созвучий. Бах имел понятие об операх Чести и Кавалли; но новый род, в котором пел Франческо, был совершенно не известен арнштадтскому органисту. Представьте себе важного Баха, привыкшего к мелодическому спокойствию, привыкшего в каждой ноте видеть математическую необходимость, и слушающего набор звуков, которым итальянское выражение, не знакомое Германии, придавало совершенно особенный характер, причудливый, тревожный. Венецианец пропел несколько арий (это слово уже вводилось тогда в употребление) своего учителя, потом несколько народных канцонетт, обделанных в новом вкусе. Кроткий Бах все слушал терпеливо, только смеялся исподтишка, и с притворным смирением замечал, что он не в состоянии ничего написать в таком роде.

Но что сделалось с Магдалиною? Отчего вдруг пропала краска с ее свежего лица? отчего она неподвижно устремила взоры на незнакомца? отчего трепещет она? отчего руки ее холодеют и слезы льются из глаз?

Незнакомец кончил, распрощался с Бахом, просил позволения еще раз посетить его,— а Магдалина все стоит неподвижно, опершись на полурастворенную дверь, и все еще слушает. Незнакомец, уходя, нечаянно взглянул на Магдалину, и холод пробежал по ее нервам.

Когда незнакомец совсем ушел, Бах, не заметивший ничего происшедшего, хотел с Магдалиною пошутить немного на счет своего самонадеянного нового знакомца; но вдруг он видит, что Магдалина бросается к клавихорду и старается повторить те напевы, те выражения незнакомца, которые остались у ней в памяти. Себастиян подумал сначала, что она передразнивает венецианца, и готов был расхохотаться; но он пришел вне себя от удивления, когда Магдалина, закрыв лицо руками, вскричала:

«Вот музыка, Себастиян! вот настоящая музыка! Я теперь только понимаю музыку! Часто, как будто во сне я вспоминала те мелодии, которые мать моя напевала, качая меня на руках своих,— но они исчезли из моей памяти; тщетно я хотела их найти в твоей музыке, во всей той музыке, которую я слышу ежедневно,—тщетно! Я чувствовала, что ей чего-то не доставало — но не могла себе объяснить этого; это был сон, которого подробности забыты, который оставил во мне одно сладкое воспоминание. Лишь теперь я узнала, чего недостает вашей музыке: я вспомнила песни моей матери... Ах, Себастиян! вскричала она, с необыкновенным движением кидаясь на шею к Себастияну: — брось в огонь все твои фуги, все твои каноны; пиши, бога ради, пиши итальянские канцонетты».

Себастиян без шуток подумал, что его Магдалина просто помешалась; он посадил ее в кресла, не спорил, и обещал все, чего она ни просила.

Незнакомец посетил еще несколько раз нашего органиста. Себастиян был в состоянии выбросить его из окошка; но, видя радость своей Магдалины при каждом его посещении, он был не в силах принять его неласково.

Однакоже, Себастиян с удивлением замечал, что в наряде Магдалины явилась какая-то изысканность, что она почти с глаз не спускала молодого венецианца, ловила каждый звук, вылетавший из груди его; Себастияну странным казалось, прожив 20 лет с своею женою в полной тишине и согласии, вдруг приняться ревновать ее к человеку, которого она едва знала; но Бах был беспокоен, и слова албрехтовы: «голос исполнен страстей человеческих» невольно отзывались в ушах его.

К несчастию, Бах имел право ревновать в полной силе этого слова. Итальянская кровь, в продолжение сорока лет... сорока лет! обманутая воспитанием, образом жизни, привычкою — вдруг пробудилась при родных звуках *; новый, неразгаданный мир открылся Магдалине; полуденные страсти, долго непонятные, долго сжатые в душе ее, развились со всею быстротою пламенной юности; их терзания увеличивались терзанием, которое только может испытать женщина, понявшая любовь уже при закате красоты своей.

Франческо тотчас заметил действие, производимое им на Магдалину. Ему смешно и забавно было влюбить в себя старую жену знаменитого органиста; лестно было его тщеславию возбуждать такое внимание женщины посреди северных варваров; сладко было его сердцу отмстить за насмешки, которыми немецкие музыканты осыпали музыку его школы, в доме их первоклассного таланта перебить дорогу у классической фуги; и когда Магдалина, вне себя, забывая своего мужа, обязанности матери семейства, опершись на клавихорд, устремляла на него пламенные взоры,— насмешливый венецианец также не жалел своих соблазнительных полуденных глаз, старался вспомнить все те напевы, все то выражение, которые приводят в восторг итальянца,— и бедная Магдалина, как дельфийская жрица на треножнике, невольно входила в судорожное, убийственное состояние.

Наконец итальянцу наскучила эта комедия: не ему было понять душу Магдалины — он уехал.

Бах был вне себя от радости. Бедный Себастиян! Правда, Франческо не увез Магдалины, но увез спокойствие из тихого жилища смиренного органиста. Бах не узнавал своей Магдалины. Прежде бодрая, деятельная, заботливая о своем хозяйстве,— теперь она сидела по целым дням, сложив руки, в глубокой задумчивости и потихоньку напевала франческины канцонетты.— Тщетно Бах писал для нее и веселые менуэты, и заунывные сарабанды, и фуги in stillo francese * — Магдалина слушала их равнодушно, почти с неудовольствием, и говорила: «Прекрасно! а все не то!» — Бах начинал сердиться. Немногие

А. Г. РУБИНШТЕЙН
(1860-е годы)

Матв. Ю. ВЕЛЬГОРСКИЙ
Портрет С. Ф. Дица

и тогда понимали его музыку; преданный вполне искусству, он не дорожил людским мнением, мало верил похвалам часто пристрастных любителей; не в преходящей моде, но в собственном глубоком чувстве он старался постигнуть тайны искусства; но он привык к участию Магдалины в его музыкальной жизни; ему сладко было ее одобрение: оно укрепляло его самоуверенность. Видеть ее равнодушие, видеть противоречие с целью своей жизни и видеть его в маленьком кругу своего семейства, в своей жене, в существе, которое в продолжение стольких лет одно с ним чувствовало, одно мыслило, одно пело,— это было несносно для Себастияна.

К этому присоединились и другие неприятности: Магдалина почти оставила свое хозяйство; порядок, к которому привык Бах в своем доме, нарушился; прежде он бывал так спокоен в этом отношении, так свободно предавался своему искусству, зная, что Магдалина заботится о всех его привычках, о всем вещественном жизни,— теперь Себастиян принужден был сам входить во все подробности, на пятидесятом году жизни учиться мелочам, посреди музыкального вдохновения думать о своем платье. Бах сердился.

А Магдалина! Магдалина терзалась, но другим образом. Часто, отерши глаза, вспоминала она о своих обязанностях, или раскрывала Баховы партиции,— но ей являлись черные глаза Франческа, в ушах ее отдавались его страстные напевы, и Магдалина с отвращением бросала от себя бесстрастные ноты. Часто ее терзания доходили до исступления; она готова была забыть все, оставить свой дом, бежать в след за прелестным венецианцем, упасть к его ногам и принести ему в дар свою любовь вместе с своею жизнию; но она взглядывала в зеркало: — равнодушное, оно представляло ей сорокалетние морщины, которые ясно говорили Магдалине, что пора ее миновалась,— и Магдалина с воплем и рыданием бросалась на постелю, или бежала к мужу и в сильном волнении духа говорила ему: «Себастиян! напиши мне итальянскую канцонетту! неужли ты не можешь написать итальянской канцонетты?» Несчастная думала, что этим она перенесет на Себастияна преступную любовь свою к Франческо.

Бах слушал ее и не мог не смеяться; он почитал слова Магдалины прихотью женщины: а для женской ли прихоти мог Себастиян унизить искусство, низвести его на степень фиглярства? Просьбы Магдалины были ему и смешны и оскорбительны. Однажды, чтоб отвязаться от нее, он написал на листке известную тему, которою впоследствии воспользовался Гуммель:

но тотчас заметил, как удобно она может образоваться в фугу *. Действительно, ему не доставало Cis-дурной фуги в сочиняемом им тогда «Wohltemperiertes Clavier», он поставил в ключе шесть диезов,— и итальянская канцонетта обратилась в фугу для учебного употребления [1].

Между тем, время текло. Магдалина перестала просить у Себастияна итальянских канцонетт, снова принялась за хозяйство — и Бах успокоился: он мог попрежнему предаться усовершенствованию своего искусства,— а это одно и надобно ему было в жизни; он полагал, что прихоть Магдалины исчезла совершенно, и хотя она редко, как бы нехотя, разбирала с ним партиции, но Бах привык даже и к ее равнодушию: он писал тогда свою знаменитую Passion's-Musik *, был ею доволен — ему не надобно было ничего более.

В то же время, новое обстоятельство стало хотя обманом способствовать его семейному спокойствию. Давно уже зрение Баха, изнуренное продолжительными трудами, начинало ослабевать; дошло наконец до того, что он не мог более работать вечером; наконец, и дневной свет сделался тяжким для Себастияна; наконец, и дневной свет исчез для него. Болезнь Себастияна пробудила на время Магдалину; она нежно заботилась о бедном слепце, писала музыку под его диктовку, играла ее, водила его под руку в церковь к органу,— казалось, воспоминание о Франческо совсем изгладилось из ее памяти.

Но это была неправда. Чувство, вспыхнувшее в Магдалине, только покрылось пеплом; оно не являлось наружу, но тем сильнее разрывалось в глубине души ее. Слезы Магдалины иссякли; улетело то пиитическое видение, в котором представлялся ей обольстительный венецианец; она не позволяла себе более напевать его песен; словом, все прекрасное, услаждающее терзания любви, покинуло Магдалину; в ее сердце осталась одна горечь, одна уверенность в невозможности своего счастия, один предел страданиям — могила. И могила приближалась к ней; ее тлетворный воздух истреблял румянец и полноту Магдалины, впивался в грудь ее, застилал лицо морщинами, захватывал ее дыхание...

Бах узнал все это, когда Магдалина была уже на смертной постели *.

Эта потеря поразила Себастияна больше собственного несчастия; с слезами на глазах, написал он погребальную молитву, и проводил тело Магдалины до кладбища.

Сыновья Себастияна Баха с честию занимали места органистов в разных городах Германии. Смерть матери соединила все семейство: все сходились к знаменитому старцу, старались утешать, развлекать его музыкой, рассказами; старец слушал все со вниманием, по привычке искал прежней жизни, прежней

[1] См. Clavecin bien tempéré par S. Bach. I partie.

прелести в сих рассказах,— но почувствовал в первый раз, что ему хотелось чего-то другого: ему хотелось, чтоб кто-нибудь рассказал, как ему горько, посидел возле него без посторонних расспросов, положил бы руку на его рану... Но этих струн не было между ним и окружающими; ему рассказывали похвальные отзывы всей Европы о его музыке, его расспрашивали о движении аккордов, ему толковали о разных выгодах и невыгодах капельмейстерской должности... Вскоре Бах сделал страшное открытие: он узнал, что в своем семействе он был — лишь профессор между учениками. Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей — кроме самой жизни; он не нашел существа, которое понимало бы все его движения, предупреждало бы все его желания,— существа, с которым он мог бы говорить не о музыке. Половина души его была мертвым трупом!

Тяжко было Себастияну; но он еще не унывал: святое пламя искусства еще горело в его сердце, еще наполняло для него мир,— и Бах продолжал учить своих последователей, давать советы при постройке органов, и занимать в церкви должность органиста.

Но скоро Бах заметил, что его мысли перестали ему представляться в прежней ясности, что пальцы его слабеют: что прежде казалось ему легким, то теперь было необоримою трудностью; исчезла его ровная, светлая игра; его члены искали успокоения.

Часто он заставлял себя приводить к органу; попрежнему силою воли хотел он победить неискусство пальцев, попрежнему хотел громогласными созвучиями пробудить свое засыпавшее вдохновение; иногда с восторгом вспоминал свое младенческое сновидение: ясно оно было ему, вполне понимал он его таинственные образы— и вдруг невольно начинал ожидать, искать голоса Магдалины,— но тщетно: чрез его воображение пробегал лишь нечистый, соблазнительный напев венецианца,— голос Магдалины повторял его в углублении сводов,— и Бах в изнеможении упадал без чувств...

Скоро Бах уже не мог сойти с кресел; окруженный вечною тьмою, он сидел сложив руки, опустив голову — без любви, без воспоминаний... Привыкший, как в жизни, к беспрестанному вдохновению, он ждал снова его благодатной росы,— как привыкший к опиуму жаждет небесного напитка; воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной,— но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные, они уж не возбуждали сочувствия: магический свет, проливавший на них радужное сияние, закатился навеки!..

ФРАГМЕНТЫ

ОПЫТ БЕЗЫМЯННОЙ ПОЭМЫ

[...] в поэзию; у одного народа срастаются в эпопею, какова н[а]пр[имер], Илиада, у другого становится пищею для *человека,* который сжимает их в свой собственный индивидуальный характер — каковы — Ариосто, Шекспир. Давно уже спрашивали, отчего у нас нет своей эпопеи? Над этим вопросом теперь простительно смеются. Но если поэтический элемент есть элемент необходимый в жизни каждого народа, и если понимать под словом эпопея поэтический отчет, отдаваемый народом самому себе, то мы вправе говорить не улыбаясь отчего у нас нет своей эпопеи? другими словами, отчего наши песни не слились в эпопею? с этим вопросом тесно соединен другой: нельзя ли найти в наших песнях хотя [бы] неразвившиеся зародыши такой эпопеи?

В истории русских народных песен случилось нечто особенное, как и в истории всего русского. Мы еще теперь не вышли из героического века, а нас захватило и письмо и книгопечатание. Наши народные песни не успели разрастись, не успели свиться вместе — как их разрозненных, неспелых схватила могила типографского станка.

Мы не успели перейти того круга времени, в который народ еще сочиняет свои песни, а еще не поет сложенных; мы не перешли времени этого пиитического брожения, в котором таятся зародыши будущей эпопеи,—как уже все наши песни сделались добычею истории. Действительно в захваченных ею песнях мы находим следы этого брожения; вероятно, в старину наши певцы, как и у всех народов, не заботились о филологической верности своих песен; всякий символу своей жизни давал свой характер, каждый в песне выражал особенное, относившееся к нему обстоятельство; начатую песню одним продолжал другой *, отделяя от нее то, что собственно к нему не относилось, и прибавляя свое; таким образом, переходя из уст

в уста, песни в течение времени очистились бы ото всего, что принадлежало каждому сочинителю в особенности, и в них бы остались чувства и происшествия, общие всему народу, всему народу драгоценные. Но, повторяю, это очищение не успело совершиться; оттого почти нет ни одной русской песни, у которой бы не было несколько начал и несколько концов; прикрепленные в этом виде к бумаге, они стали повторяться уже как нечто чужое, перенятое, а не самобытное; сверх того, по естественной лености человека, наши певцы предпочли петь готовое, нежели производить сами; и замерла в самом зародыше наша русская эпопея.

Не знаю, ошибаюсь ли я, но, кажется, эти замечания не противоречат общему ходу явлений русского народа и в истории, и в науках, и в искусстве. Пока другие народы систематически, с немецкою точностию перекладывали золотой век серебряным, серебряный железным, русской дух нашел средство не послушаться этого рассудительного распределения; мы в одно время заводили Академии и запирали своих жен по магометанскому обычаю; стреляли и пулями и стрелами; крестили двери от домового и переводили Вольтера; и чуть-чуть было не отправили какого-нибудь мифологического божка к месту назначения на паровом пакетботе, за нумером. Кто знает? может быть, для того, чтобы понять русскую историю, надобно выворотить наизнанку историю других народов.

Я горячо верю, что суждено какому-нибудь поэту силою творческого духа угадать законы развития нашей народной эпопеи, досоздать неоконченную; также, может быть, и исторические изыскания расположат драгоценные попытки нашей народной поэзии в хронологический ряд, объяснят темное, отыщут затерявшееся, воскресят потерянное, дополнят небывалое... сладкая мечта! но мне кажется, что и при теперешнем состоянии наших песен можно заметить зародыши русской эпопеи. Сказать вам предмет ее мне также было бы трудно, как сказать настоящий предмет Илиады, и несмотря на то, что она собрана в одну книгу и что на нее написаны тысячи комментарий; ибо истинный предмет всякой народной самой по себе выросшей эпопеи — суть ее отдельные части, слившиеся между собою не по общему предмету, но по общему чувству [1]. Зарождение этого общего чувства вы найдете и в русских песнях.

---

[1] Нечто подобное мы находим в собрании стихотворений поэта Языкова, на которого рассудительные критики очень сердились, зачем он не напишет длинной поэмы; в его книге видите мелкие отдельные стихотворения, разнообразные формою, писанные без порядка, без видимой связи; прочтете все вместе — это целая поэма, в которой горит одно общее чувство, развившее себя во всех возможных направлениях.

Я смею надеяться, что мне удалось найти в них нечто такое, что бы могло служить по крайней мере эпизодом в этой безыменной и беспредметной поэме, если б она должна была развиться по общим для всех народов законам развития эпопеи. Я знаю, что многое может быть сказано в опровержение действительности моего эпизода,— но спросите у архитекторов, какая так называемая реставрация древнего здания не подвержена сомнению.

На Руси могли существовать три рода поэтических произведений: самыми новейшими из них могут быть почтены песни духовные, в которых более или менее отражается Византийский неоплатонизм; к более древним должны быть отнесены песни святочные и свадебные *— может быть, остатки языческих молитв, впоследствии изменившихся и действиями христианской религии и влиянием новых обычаев; — едва ли не к самым древним русским песням должны быть отнесены те, которые я назову, *удалыми,* т. е. в которых воспеваются наезды и вообще житье-бытье русских молодцов; не знаю по случаю ли, или потому, что эти препятствия сильнее и чаще трогали воображение певцов наших, но сии песни, частию попавшие в сборник Кирши Данилова, частию сохранившиеся под названием Каиновых песен, находятся у нас и в большем пред другими количестве, имеют в себе нечто общее, чего не замечается в прочих родах наших древних произведений; в них найдете вы характеры, понятия, чувства, целую жизнь русского наездника, являющегося под именем то гостя, то богатыря, то кулачного бойца, то Волжского бурлака; Соловей Будимирович, Васька Буслаев, Фрол Минаевич, Стенька Разин, даже Ванька Каин — это одинакие стихии, которые не успели слиться в одно и то же символическое лицо, подобно тому, как несколько Ахиллов и несколько Юпитеров слились в одного Ахилла, в одного Юпитера; это обломки аэролита, не успевшего сделаться планетою.

Кто бы ни были родоначальники [поэм?], но все они должны были начать свою историю завоеваниями. Этот дух завоеваний, прекратившийся у других народов, по особенным обстоятельствам, продолжался долго в Русской земли. Порабощенные татарами русские не могли совершенно сломиться под сим игом, но силою оружия искали своей независимости, и все отнятое у общего врага считали законным приобретением.

От сего дух рыцарства или, лучше сказать, *удальства* продолжился в России долее, нежели в других странах. Мало-помалу Россия, освободившись от ига иноплеменников, стала приходить в спокойное, органическое состояние, но сие спокойствие и порядок не могли вдруг распространиться по всем ее пределам, и удальство продолжалось, только с тою разницею, что при более [слово неразборчиво] положении дела дух завоеваний, врожденный русскому народу, получил характер *раз-*

бойничества, ибо сей дух действовал уже не на пользу целого государства, но лишь для отдельного скопища людей.— Как бы то ни было, сей дух — был дух русский — и произвел Ермаков и Хабаровых *. Известно, что лишь обстоятельства времени дают то или другое название предметам, по существу своему однородным. Сей дух завоеваний, или, лучше сказать, удальства, должен был отразиться в народных песнях и сказках.— Удальства, говорю, ибо одно сие слово довыражает это неотъемлемое стремление силою оружия завоевать первенство у других народов; здесь действовали не политические идеи, не мистическая мысль, как в Европе во время крестовых походов, не даже корысть, а просто, как говорят наши песни,

...гулял добрый молодец
И задумал думу крепкую.

Это удальство, почти всегда сопровождаемое успехами, произвело особенный характер в наших песнях: *балагурство* — слово, которое, как равно и слово: *удальство* не находит в себе однозначащего в других языках, слово, которое в наших песнях есть произведение и *суеверия* и *неверия*. Это странное соединение, это странное состояние духа поэта, в продолжение которого он верит и не верит словам своим, боится и насмехается над предметом своей боязни, заключается только в русских преданиях и составляет в них особенный фантастический характер, который не похож на фантастические роды поэзии ни немцев, ни итальянцев. Наш русский богатырь не может не верить действительности Змея Горыныча, но, полагаясь на свою силу, не может и не смеяться над ним, или, как говорит песня, русский богатырь

...не верует ни в сон,
ни в чох,
но верует в свой червленый
вяз.

Этот особенный характер отражается во всех русских сказках, песнях и составляет характерную черту нашей народной поэзии; она видна в [слово неразборчиво] и Ильи Муромца, и Садка богатого гостя и Дурня (см. Собр[ание] Древ[них] Рус[ских] стих[отворений] Кирши Данилова) и почти в каждой сказке; мимоходом будь сказано, эта особенная черта, на которую не хотят обратить внимания наши ревностные подражатели Вальтер Скотта, есть богатый рудник, из которого может развиться род романа, истинно русского, истинно самобытного.

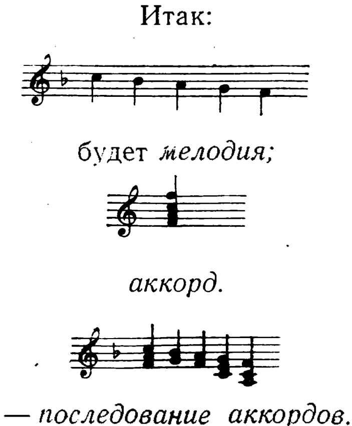
ЭТЮДЫ
ОБ ОРГАНИЧЕСКИХ ЗАКОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ К[НЯЗЯ] В[ЛАДИМИРА] О[ДОЕВСКОГО]

1854

Введение

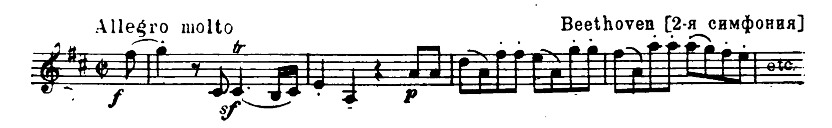
§ 1. Речь есть комбинация слов; музыка — комбинация музыкальных звуков. Комбинация слов управляется определенными законами логики и грамматики; комбинация музыкальных звуков управляется определенными законами мелодии и гармонии. Речь может быть возвышенной и поэтической, или прозаической и низменной; но ни та, ни другая не могут обойтись без логики и грамматики; речь без логики — нелепа; противореча законам грамматического построения,— она непонятна. То же в отношении музыки: замысловатая или обычная, она не может нарушить законы мелодии и гармонии, не став нелепой или непонятной.

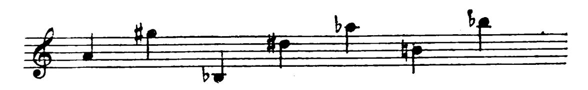
§ 2. Обычно под названием *мелодии* подразумевают последование звуков; под названием *аккорда* — несколько звуков, взятых одновременно; под законами *гармонии* — закон последования аккордов. Эти определения чисто условны, но надо их придерживаться, чтобы быть в состоянии понять друг друга, говоря о музыке.

Итак:

будет *мелодия;*

аккорд.

— *последование аккордов.*

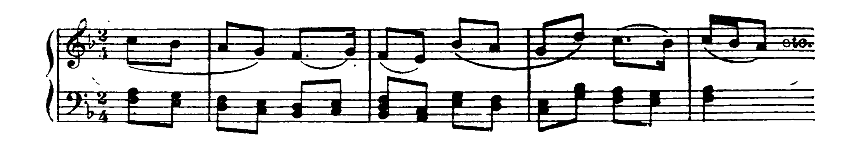
§ 3. Мелодия довольно свободна в своем движении, в большинстве случаев ее ограничивает лишь природа человеческого голоса или природа инструментов. Так, например, эту фразу, столь блестящую в исполнении на скрипке,

невозможно спеть. Но отсюда не следует, что всякое последование мелодических или скорее интонируемых нот * — возможно. Мелодия вроде:



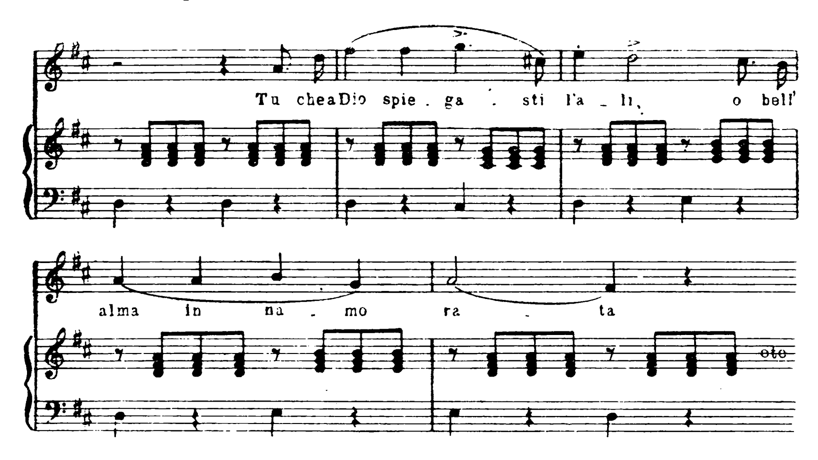
нелепа и непонятна [1].

В самом деле: иной раз мы находим у автора такие мелодии, которые кажутся достаточно странными и неясными, будучи лишены аккордов, присущих им. Вот, например, мелодия Россини, музыканта, который считается наиболее плодовитым в области мелодии:

Вы здесь что-нибудь понимаете? — И однако это очень красивая фраза, когда она сочетается с аккомпанементом,— так, как ее написал Россини в своем прелестном Болеро в «Музыкальных вечерах».

Уже это наблюдение заставляет нас предположить, что гармония или последование аккордов играет очень большую роль в музыке и что совсем не безразлично, какие именно аккорды сопровождают пение. Что бы вы сказали, например, если бы кто-либо вздумал аккомпанировать мотиву «Batti, batti, o bel Masetto» * Моцарта следующим образом:

[1] Иногда строение мелодии подчинено условиям, чуждым искусству. Например, некоторые современные авторы стараются,— как это называется на жаргоне импрессарио,— *«выкраивать платье»* по певцу, то есть давать властвовать его лучшим нотам. Так в знаменитой финальной арии в «Лючии» Доницетти, написанной для Дюпре *, имевшего великолепный фа-диез, эта нота на протяжении 40 тактов Larghetto повторена 25 раз; слух, уже насыщенный этим фа-диезом, снова находит его повторенным 28 раз в 24-х первых тактах Moderato; всего в 64-х тактах фа-диез показан в партии голоса 53 раза.— Можно понять, какое наслаждение слышать фа-диез прекрасного голоса Дюпре; но это не мешает тому, что прославленный отрывок может стать самым утомительно-монотонным и оскорбит музыкальное чувство. Ни Моцарт, ни Россини никогда не вдавались в такую нелепость,— я заклинаю молодых композиторов со всей тщательностью избегать этого. Святилище искусства должно быть закрыто для всякой подделки.

Вы, может быть, скажете, что в этом какографическом примере нелепость аккомпанемента преувеличена; тем не менее, я своими собственными ушами слышал, как один господин с большим выражением пел le Fra poco *, аккомпанируя себе следующим образом:



Этот очень уважаемый тенор-любитель самым великолепным образом выражал презрение ко всем этим варварским словам: контрапункт, тоника и доминанта; он утверждал, что в музыке нет ничего, кроме *пения* и *чувства,* что все остальное лишь педантизм, годный для ученой музыки, для фуг; под словом фуга он подразумевал симфонии Бетховена, который заставлял его смертельно скучать. По его мнению, в сопровождении можно играть все, что угодно, только бы поддерживать голос, и вы видите, что он поддерживал его превосходным образом.— Этот род мыслей нашел себе место даже в некоторых литературных произведениях. Я читал в одном журнале статью о музыке, написанную по-научному, автор ее утверждал, что *контрапункта не находят ни в какой хорошей музыке* и что нет ничего более бесполезного, чем знать *тонику* и *доминанту;* он думал, что, утверждая подобные нелепости, он создает романтизм в музыке.

Это незнание первоначальных элементов искусства, азбуки музыки — естественное следствие того музыкального обучения, какое практикуется у нас большинством преподавателей и какого, к сожалению, очень часто требуют родители учащихся. Родители требуют, а учитель старается, чтобы его ученик сыграл или спел какую-нибудь пьесу; повторяя, как попугай, ученик добивается того, что может сыграть намеченную пьесу,— и его музыкальное образование на этом заканчивается. «Что вы хотите больше?— Он играет вариации Дрейшока *, он поет Fra poco Доницетти»—с гордостью говорят учителя и

родители; в самом деле, ученик играет или поет *свою пьесу* очень точно, с большим выражением, он заучил наизусть все ее нюансы; то место, где музыка требует движения, отмечено красным карандашом; тщательно отмечены акценты горя, страсти, меланхолии,— иллюзия полная: ученик исполняет пьесу в манере Листа, Рубини, Лаблаша... И лишь то тут, то там какая-нибудь смешная ошибка, добросовестно воспроизводимая им, показывает, что несчастный ученик ничего не понимает, что он делает и зачем он это делает, он не в состоянии аккомпанировать самому простому пению, он не может прочитать ни одной страницы музыки, которая его интересует; понизить или повысить на тон или полутон — для него запечатанное письмо; от станет самым серьезным образом просить аккомпаниатора-пианиста понизить на четверть тона.— Если вы осмелитесь произнести несколько слов о необходимости хоть сколько-нибудь изучать законы гармонии, вам закроют рот, говоря, что для *сочинения* нужен талант, так как убеждены, что изучение гармонии необходимо только для сочинения. Между тем время идет; пьеса, столько раз повторенная, приводит в ужас, всякая другая музыка остается недоступной или представляет неведомые трудности, увеличивающиеся с каждым шагом; в конце концов, получают отвращение к музыке,— и блестящий пианист, и пылкий певец скромно возвращается в чин *слушателя* — и это еще лучшее, что он может сделать, если только его счастливая пьеса Дрейшока или Доницетти не внушит ему претензию быть знатоком, судьей. И он судит Бетховена, Моцарта,— о, несчастный!

Между тем все наслаждения, которые может доставить божественное искусство музыки, которые одни только могут заполнить пустоту жизни, утешить в одиночестве, придать силу усталой душе,— я не говорю о более возвышенных наслаждениях,— потеряны для полумузыканта; он остается всю свою жизнь в состоянии эмбриона.

Это отступление не единственное, я позволил себе его, чтобы привести вас к одной из наиболее простых, хотя наименее распространенных истин: что изучение законов гармонии необходимо не только для сочинения, но что без него нельзя стать ни певцом, ни инструменталистом, ни даже посредственным слушателем; что знание этих законов может сделать для вас доступной и понятной самую сложную музыку; может вам дать возможность читать всякого рода партитуры,— так, как читают книгу, то есть наслаждаться музыкой, не умея ни петь, ни играть на каком-либо инструменте, даже не слушая ее. Я спросил однажды у знаменитого Берлиоза, играет ли он на каком-нибудь инструменте (у него, написавшего наиболее полную книгу об употреблении инструментов и сделавшего в инструментовке совершенно новые и самые удивительные открытия),— он мне ответил, что *«иногда он немного пощипывал гитару»*.

1. Способность чувствовать

2. Способность сознавать свои чувствования

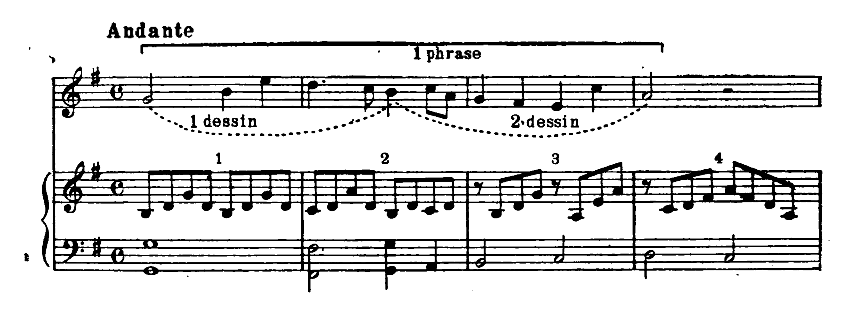
3. Разум, необходимый для того, чтобы дать себе отчет в своих чувствованиях, открывать и координировать их законы.

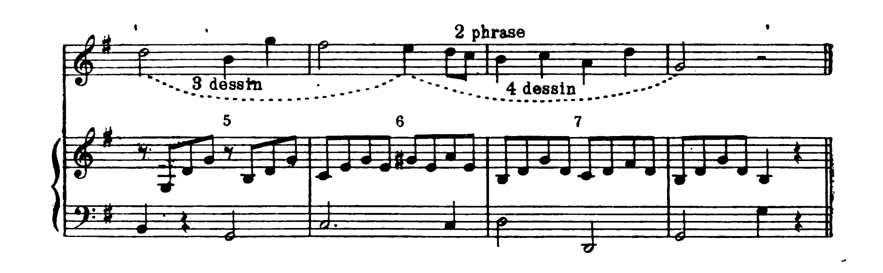
Но, может быть, вы мне назовете того или иного певца, который поет и доставляет удовольствие, не умея аккомпанировать, не зная законов гармонии. Это возможно в том случае, если этот певец наделен необычайным музыкальным талантом, словом, если он то, что называют чудом; и в этом нет ничего удивительного: законы гармонии не являются собранием произвольных или искусственных правил, но, как мы увидим дальше, они основаны на природе человеческой души, на физиологических особенностях организма, так же как и на принципах, которые управляют звучащими телами. Законы гармонии существуют в самой природе, — большой талант угадывает их инстинктивно, подобно тому, как самоучки-математики угадывают самые сложные числовые комбинации. Но об этом можно много сказать, я ограничусь лишь одним примером: — вы знаете, как важно для певца то, что называют искусством фразировать или искусством управлять дыханием; я объясню это лучше всего, процитировав слова знаменитого Лаблаша в его удивительной полной методе пения, работе, которую я считаю катехизисом певца. Лаблаш сравнивает музыкальные периоды и их подразделения с периодами и подразделениями речи, разъединяемыми знаками препинания.

«Если кто-нибудь, — говорит он (ст. 3), — будет читать, не обращая внимания на точки и запятые, его не поймут; точно так же тот, кто станет петь, не выделяя кадансы (по-немецки: Schlugstätte) etc., — исказит смысл этих фаз и сделает их скучными.

«Искусство фразировать состоит в том, чтобы представить все очертания фразы или периода так, чтобы они не сливались один с другим. Для этого нужно: 1. Уметь различать начало и конец каждого очертания; 2. Управлять своим дыханием таким образом, чтобы дополнить очертание».

Далее Лаблаш анализирует следующий период:





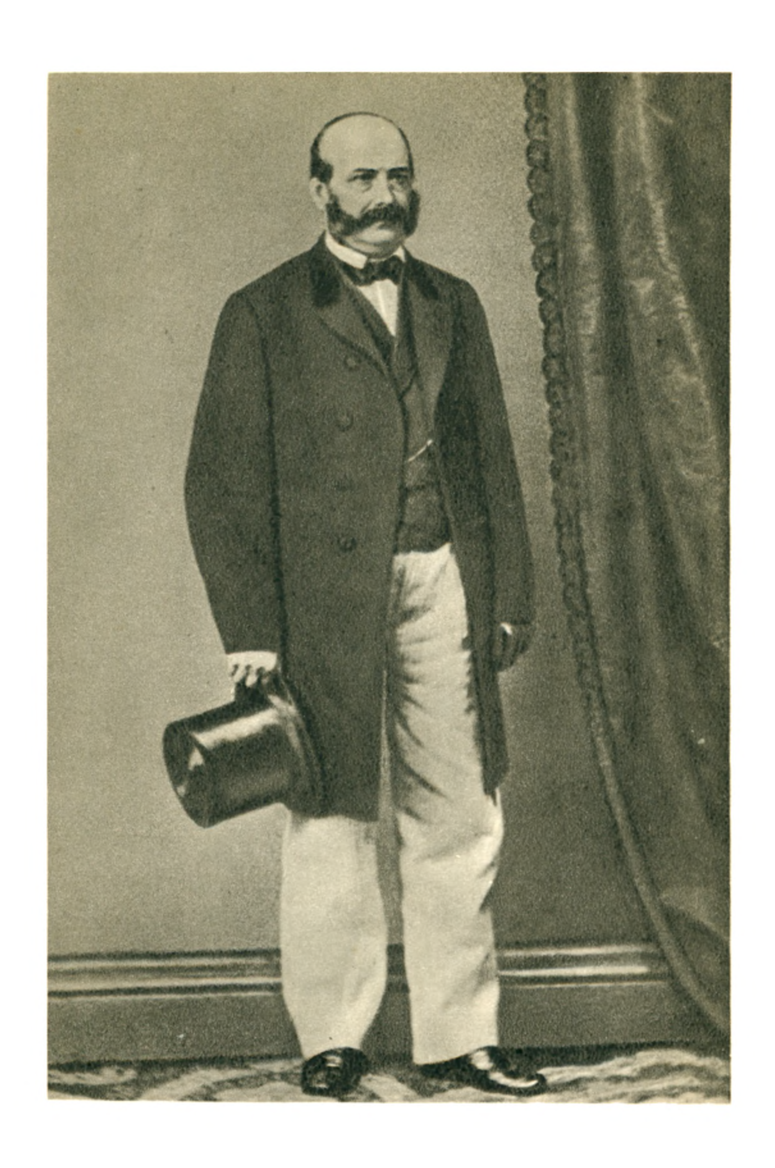
Может показаться, если отвлечься от аккомпанемента, вполне естественным брать дыхание на *ре* второго такта или на *фа* шестого, — это будет даже удобнее для певца, так как это самые длительные ноты очертания.

ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЕРЕСИ

(Посвящается М. И. Глинке)

Кто из музыкантов не просматривал с чувством, близким к отчаянию, существующие теории гармонии? — Много славных и много дельных книг по этой части, но с тех пор как Монтеверди или кто другой ввел септаккорд в музыку, — она лишилась того прочного основания, которым жил cantus planus. Септаккорд положил конец древним ладам, или нашим *гласам*, о которых мимоходом будь сказано, не выговорено еще последнее слово, в коих, по моему убеждению, хранится зародыш будущего развития музыки; впрочем, эта эпоха еще далека от нас; необходимо, чтобы злоупотребление септаккорда достигло еще высшей степени; некоторые произведения новейшего времени подают к тому несомненную надежду. Впрочем, мы не хотим отрицать септаккорду право на существование; он один из элементов музыки; элемент необходимый, но в настоящую эпоху слишком преобладающий; по милости септаккорда мы должны пробавляться лишь двумя скудными (мажорным и минорным) ладами. Не далека однакож эпоха, когда они так надоедят нам своей монотонией, что музыканты вспомнят о существовании других ладов в природе. Этого предмета я теперь не коснусь, он бы повел меня слишком далеко; поговорим о нашем насущном хлебе: о септаккорде.

Не знаю, кому посчастливилось больше меня, — но мне, к сожалению, не попалась еще ни одна книжка, сколько я их не перебрал, где бы рационально объяснялось происхождение септаккорда, а следственно его значение и употребление. При таком положении дела все парадоксы могут быть допущены, и я в настоящем случае настроен на них не поскупиться.



Г. И. ЛОМАКИН
(1860-е годы)

Н. Г. РУБИНШТЕЙН
(1870-е годы)

Начнем хоть с того. что в ряду гаммы, как вехам в ряду чисел — число 4 может быть *лишь одного рода,* у нас по милости теоретиков существует целых четыре рода септаккордов, а именно: 1-й sol, si, re, fa (септаккорд доминанты).

2-й sol, si♭, re, fa (совершенное минорное созвучие с минорною септимою) или: si, re, fa♯, la.

3-й sol, si♭, re♭, fa (с минорною терциею и уменьшенной квинтой и минорной септимой) или re, fa, la♭, ut.

4-й sol, si, re, fa♯ (с мажорной терциею, соверш[енной] квинтой и мажор[ной] септимой) или fa, la, ut, mi.

К довершению беды, аккорд уменьшенной септимы, или энгармонический аккорд ноны, также просится в септаккорд, а равно аккорд увеличенной квинты (и с бо́льшим основанием) имеет поползновение на звание септаккорда.

Для употребления всех этих прекрасных вещей существуют и правила; говорят н[а]пр[имер], не шутя, что септима для своего разрешения непременно должна спускаться на тон, или полтона, и кто бы усомнился в этой истине, того бы обвинили в музыкальной ереси. Но так как мы уж на это пошли, то осмелюсь сказать, что при изучении этих правил невольно приходят на мысль те нравственные наставления, в коих говорится: делай хорошо, а не худо, забывая промолвить: в чем хорошее хорошо, а худое худо.

На первый раз заметим маленькую странность: если мы условились считать интервалы от баса, в отношении к септаккорду от доминанты, то каким образом la в отношении к sol (девятая нота) может быть септимою, равно ut — одиннадцатая, и mi — тринадцатая? — Скажут: это спор о словах; все равно называйте септаккорд аккордом ноны (что и допускают по какому [-то] вынужденному снисхождению), аккордом одиннадцатой, аккордом тринадцатой.— Но, к сожалению, здесь слова имеют влияние на самое дело: правила употребления настоящего септаккорда стараются по смешению понятий применить ко всем тем мелодиям, которые никогда не бывали септаккордом, но составляют особое звено в ряду созвучий (аккордов). Хотелось бы непременно все диссонансы включить в рамку четырех нот септаккорда, ибо, как изволите видеть, гармония может состоять *только из четырех нот.* Конечно, совершенное созвучие (accord perfait — также замкнутое созвучие) состоит только из *трех* нот, ибо четвертая есть только повторение баса,— но это безделица; конечно, аккорд ноны состоит из пяти звуков — но этот аккорд теоретики обходят особо, как незваного гостя, который своим присутствием нарушает гармонию блаженного четырегласия. Но что всякая гармония состоит только из четырех звуков, ни больше ни меньше, в том нет ни малейшего сомнения, и тому доказательством служит... что бишь такое? — кажется, существование четырех стран света; нет, виноват,— существование четырех стихий: воды, воздуха,

земли и огня — к сожалению, теперь химики насчитали, кажется, до 65 стихий и еще не намерены останавливаться на этой цифре. Да,— и забыл,— полная гармония состоит из четырех звуков, потому что будто бы лишь четыре человеческих голоса: сопрано, контральто, тенор и бас; но и тут беда: сопрано и меццо-сопрано голоса совершенно различные; есть контральто и контральтино; есть тенор и баритон, есть бас 2-й, отличный и от баритона и от настоящего баса, и наконец, бас настоящий (basso profundo), столь обыкновенный в нашем северном климате. Словом, счет доходит до 8 разных родов голоса. Да если бы кто и остался непреклонно при мнении, что существует только четыре рода человеческих голосов (мнении, не согласном с фактами),— то в Опыте музыкальной ереси, да позволено будет сделать следующий нескромный вопрос: если и так, то что до этого за дело инструментальной гармонии, своим пространством и способами далеко превосходящей голосовую гармонию? — уж не потому ли, что голос есть *высший, лучший из инструментов?* может быть, это и было похоже на правду, пока люди — пели; но теперь благодаря новой, нарумяненной, но варварской итальянской методе, люди только кричат,— да вообще, на чем основана эта пословица? — в самом ли деле так? но истории сдается, что голос не что иное, как *инструмент* человека полудикого,— а инструмент, напротив, есть *голос* человека развитого просвещением.

Уф! — насилу выговорил это страшное наведение. Громы, там-тамы и литавры не посыплятся ли на голову еретика, словно в Вердиевской опере?

Дело в том, что гармоническое четырегласие, основанное на мнимой четырестороннoсти человеческих голосов, как и многие другие вещи в музыке, есть остаток времен мистических и кабалистических, когда схоластизм выжимал свои теории из нескольких произвольных слов, а не из положительных наблюдений над естественными явлениями.

Странное дело, схоластизм, т. е. отрицание фактов, потерявший всякое достоинство во всех науках, упорно удержался в *науке* музыки. Даже Фетис, которого имя нельзя произнести без искренней признательности, Фетис, который разогнал разные контрапунктические привидения счастливою мыслию о *тональности* (tonalité), простом и глубоком основании всякого гармонического движения, Фетис как бы испугался своего открытия и под гнетом схоластических теорий и авторитетов — отвернулся от акустических явлений, потому что они никак не применяются к теории блаженного четырегласия. Посмотрите, как силы его изнывают в борьбе с септаккордом. Виновата ли акустика?

Пора однакож теории музыки подвинуться вперед. Неужли она одна из всех наук должна оставаться в схоластических оковах и не искать своих законов в смелых, беспощадных вы-

водах из положительных наблюдений над природою, и в них самих открывать истину, а не в том, что сказал о них другой, или третий.

Обратимся же к природе, этой верной союзнице человеческого разумения, без которого оно лишь чахнет и видит лишь болезненные призраки.

Существует факт, легко находимый в книгах и который еще легче повторить каждому в своем кабинете над монохордом, или еще лучше омнихордом [1].

ОСМОГЛАСИЕ

То, что ныне называют тональностию, есть не иное что, как обезображенный остаток гласов. Тональность собственно состоит в точном соблюдении так называемой мажорной гаммы, где полутоны приходятся между терцией и квартой, септимой и октавой, и так называемой минорной, где полутоны приходятся между секундой и терцией, септимой и октавой; как скоро мелодия вращается в иной погласице, напр[имер], где полутоны (как в гласе 3-м) приходятся, напр[имер], между тоникой и секундой, квинтой и сикстой, теоретики видят тут модуляцию, т. е. переход из одного тона в другой; старинные теоретики даже требовали, чтобы мелодия и гармония обращались непременно с доминанты на тонику тона. От наблюдения этой мнимой тональности произошла весьма реальная монотонность рутинных каденц. Желая, и не без основания, положить конец этой монотонности, новейшие сочинители, напр[имер] гениальный Вагнер, впали в другую крайность; уничтожили столпы погласиц *; отсюда бесчисленные ряды септаккордов разного рода, которые не представляют ни минуты успокоения нашему музыкальному чувству и что г. Фетис наивно называет: musique omnitone *.— Мы отнюдь не предлагаем в общей (мирской) музыке ограничиваться одними 8-ю церковными гласами, но утверждаем, что каждая мелодия и принадлежащая к ней гармония для того, чтобы быть удобопонятною, должна иметь единство, а единство это зависит от наблюдения степеней данной погласицы гласа. Сим нисколько не стесняется свобода музыкальной фантазии, ибо таких погласиц (вне 8-ми гласов) может быть бесчисленное множество. Так н[а]пр[имер], возможны ut, re, mi, $\frac{1}{2}$ fa, sol ♯, $\frac{1}{2}$ la, si, $\frac{1}{2}$ ut.

---

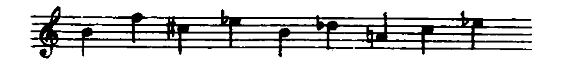
[1] Омнихорд есть не что иное как соединение нескольких монохордов с теми же действиями. Опыты над омнихордом делаются удобны и более очевидны, чем на монохорде.

с тоникой на каждой из сих нот, по произволу равно: ut, ½ re♭ (NB), mi, ½ fa, sol♯, ½ la, si, ½ ut.

Знаю, что такие погласицы, особенно в соединении в одном так называемом тоне (Tonart) бемоля на Re, и диеза на sol♯, покажется чем-то чудовищным для поклонников тональности, ибо такая погласица не дает ответа на нелепый вопрос: в каком она тоне? — но мы, кажется, уже разочлись с этими господами. Она будет отвечать одно, а именно, что действительное безобразие заключается или в монотонности или в отсутствии всякого единства. —

Музыка есть искусство еще развивающееся; в развитии и даже для развития оно часто еще будет обращаться к пройденному как будто пути, к первым шагам — для того, чтобы затем вернее сделать новые. Музыка так своебытна — так sui generis *, что к ней нельзя применить известных стихов

Когда маляр, трудяся над картиной,
Напишет женский лик на шее лошадиной,
Всю кожу перьями и шерстью испестрит *.

а такая чудовищность в словесной речи может быть допущена в шутке, в карикатуре,— но в музыке такая чудовищность невозможна. Вообразим себе мелодию, состоящую, напр[имер], из фальшивых квинт и фальшивых кварт, н[а]пр[имер], в таком роде:

Мы предлагаем вопрос: возможно ли посредством гармонизации отнять у такой мелодии ту чудовищность, которая ей принадлежит в ее голом виде? — По-нашему, возможно.

Музыку тогда только можно будет назвать всезвучной, когда наше ухо получит способность отличить разности между ближайшими звуками, когда мы найдем понятный нам звук между Re и mi♭; звук, для которого в настоящем нотописании нет и знака, но о котором можно получить [представление] посредством логарифмических чисел:

Re относится к Mi♭, как: 2,04 к 2,94. Но между этими двумя числами мы можем вставить и следуюшие: 2,05; 2,06, ...2 42,. . . .2,93. Каждое из сих чисел выражает количество дрожаний в секунду времени, — следственно, может быть представителем звука; этих оттенков, которые существуют в дрожании света, т. е. в цветах, в чем можно убедиться, взглянув на солнечный спектр, музыка еще не достигла.

ПОНЯТИЕ О ФУГЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Художническая фантазия свободна; ее создания разнообразны до бесконечности; в сем отношении она сходится с природою, которой явления также разнообразны до бесконечности.— Но свобода и художества и природы условливается законами *их существования,* без коих самая эта свобода была бы нелепостью, т. е. невозможностию. Н[а]пр[имер], физические тела разнообразны и могут являться в бесконечных видах; но одно тело не может ни быть повсюдно, ни занимать пространства, уже занятого другим телом; оно не может в одно и то же время быть и твердым и жидким, плотным и дряблым, и проч. т. п. Мы знаем холод и тепло; знаем кислоту и щелочь; знаем мажорный и минорный аккорд, — но невозможно допустить существование тепла и холода в одном и том же пункте и в одном и том же моменте, кислотности и щелочности в одном и том же теле и при одних и тех же условиях, ни аккорда, который в одно и то же время был бы и мажорным и минорным, диссонансом и консонансом.

Этот пример показывает, что как для природы, так и для художества существуют законы,— в границах которых может свободно развиваться всякое как естественное, так и изящное явление. Эти границы суть А и ‘, между коими могут поместиться все буквы природы и художества.

Говоря языком математическим, мы бы могли выразить этот высший закон тою же формулою, которою выражается закон *пределов,* открытый в явлении многоугольника вписанного и описанного; круг, находящийся между ними, есть предел увеличения первого и уменьшения второго; но между каждым из них и окружностию круга — бесконечность.

Законы природы и художества выводятся различными путями из рассматривания явлений[1]. Здесь мы ограничимся лишь теми, кои имеют приложение к фуге, как к художественному произведению.

(Должно заметить, что слово *фуга* — весьма не точно и употребляется условно, по привычке).

При рассмотрении явлений, мы открываем, между прочим, *закон единства,* существующий как в природе, так и в искусстве. Приложение этого закона мы встречаем, н[а]пр[имер], в фигуре человека; если провести мысленную линию вдоль человеческого туловища,—то оно разделится на две *симметричные* половины; левая сторона человека, не похожая на пра-

---

[1] Собрание законов явления называется наукою; посему всякое явление, а следственно и художественное, может иметь свою науку, или, что одно и то же, свою теорию.

вую, образовала бы уродливость. Если перевести фигуру человека на музыкальный язык, то можно сказать, что две половины туловища, или лица — образуют двойной, обращенный контрапункт. — Но должно заметить, что эта симметричность не исключает *разнообразия;* напротив: скульптор, живописец изображает правую руку, как левую, одинаково, но всегда различает их — *положением,* что весьма естественно, ибо человек, изображенный с двумя равно простертыми, или с двумя равно опущенными руками, было бы нечто безжизненное, мертвое.—Это, как говорят в школах, *единство в разнообразии* мы замечаем и в ландшафте; каждый ландшафт имеет свою *перспективную линию,* которой подчиняются все самые разнообразные предметы, находящиеся в ландшафте. — Гогарт, в виде эпиграммы на живописцев-невежд, нарисовал картину, где, между прочим, рыболов закидывает уду в реку, отдаленную от него по крайней мере на милю *. То же случается и с музыкантами, не знакомыми с законом музыкальной перспективы и не изучившими его во всех его приложениях. Перспективная линия не проведена в ландшафте, — но она существует необходимо, и самый гениальный живописец не может нарушить сего закона, не попав в ошибку Гогартова рыболова; так равно в музыке: закон построения контрапункта не виден в музыкальном произведении, — но он ему *присущий.* Нарушить сей закон никто не может, — под страхом безобразия. Сим словом, изобретение есть дело таланта, фантазии, за которой мы признаем право полной свободы, — но в границах законов природы.

Покорный закону единства, живописец группирует избранный им предмет (как бы он разнообразен ни был) так, чтобы вся группа выражала это единство, что называется в живописи гармонией частей. То же происходит и в музыкальных явлениях.

Возьмите любой напев; за ним поставьте другой, потом третий и так далее; каждый из сих напевов может быть отдельно прекрасным, но нанижите их подряд, и вы заметите, что ваше эстетическое чувство оскорблено, как оскорблен ум, случися ряд мыслей, не имеющих между собою связи, нравственное чувство — при виде безнравственного поступка: лжи, обмана и проч. т. п.

Следственно: необходимо, чтобы и между разнообразными напевами существовала какая-либо — не одна механическая — связь, иначе: по какому праву один из них следует за другим, за другим третий?

В большей части модной новейшей музыки эта связь принадлежит к самой низшей степени музыкального явления; эту связь основывают преимущественно на контрастах между характером напева; после нежного следует бурное, и наоборот, после мажора — минор и тому подобное; и это вошло в такую

привычку, что — самые контрасты сделались пошлыми, безжизненными, и не мудрено: всякая односторонность рано или поздно должно опошлится.

У хороших, преимущественно старинных музыкантов, была связь иная — гармоническая; мелодии, следовавшие за другою, были сопряжены *гармонически;* разрозненные или соединенные, они были родны между собою, образовав семейство, тогда как в новейших сочинениях образуется лишь толпа напевов, или фраз, неизвестно почему столкнувшихся вместе. Так, что древние классические произведения могут быть приравнены к картинам; а новейшие — также к картинам — панорамы, или волшебного фонаря.

В фуге закон *разнообразного единства* является во всей полноте; все напевы появляются один за другим [и] сопряжены так, что могут являться и одновременно, не уничтожая друг друга, но порождая новое явление из своей совокупности, точно так же как две половины человеческого лица образуют одно целое. Здесь та *троичность,* которая является во всей природе, которую древние изображали в виде треугольника, где катетами выражаются две половины явления, а гипотенузой связь их, без которой не мог бы и образоваться треугольник.

Говорить ли о так называемых правилах фуги; эти правила вполне условны, основаны на некоторых механических приемах, на контрастах и пр. т. п.; вообще эти правила дело бессознательной привычки, рутины *. Эти правила вы найдете в каждом музыкальном учебнике. Спрашивается, какая польза для искусства от следующего сбора положений?

ФУГА

Старым итальянцам, каковы Палестрина; Аллегри * и пр[очие], мы обязаны прекрасною музыкою и самою уродливою музыкальною номенклатурою; разные ее термины, раз случайно употребленные, застряли в науке музыки и получили право гражданства. Возьмем хоть самые наиболее известные названия. Что может быть нелепее слов: соната, токкато, концерт (concerto)? первое происходит от suonare — звучать, второе — от toccare — играть, третье от concertare — согласовать (звуки); но каждая музыкальная звучит, каждую — играют, в каждой звуки должны быть согласованы, сопряжены. Что же обозначают эти разные названия? — ровно ничего.

Но из всех уродливых названий самое уродливое, самое смешное — есть слово: фуга, от fugare — бежать; насмешники говорят, что здесь значение такое: когда заиграют фугу, то следует бежать — вон.

В нашем древнем [музыкальном языке] есть слово: *гласо-*

бежание, но оно не имеет неопределенности слова фуги, которого значение нашим старинным дидаскалам едва ли и было известно; — гласобежанием весьма определительно выражается всякое последование звуков, произведенное голосом — не больше.

Но словом фуга итальянцы хотели выразить совсем другое, а именно: что в фуге голоса бегут один за другим, что и действительно происходит в фуге, но не есть ее исключительная принадлежность.

Самое счастливое слово из перешедших к нам с Запада есть *канон,* им вполне выражается, что известная мелодия взята за *основание,* так что музыкальная пьеса есть развитие главной мелодии, — *постройка на данном основании.* Здесь не без намерения я употребляю слово постройка, ибо именно в этом отношении музыка соприкасается с архитектурой. В здании не только известная линия берется за центр, к которому симметрически относятся все другие части здания, но сверх того берется за первообраз или круглый свод (plein-centre) или oruba, или угловатый фронтон; никто еще из зодчих не решился с одной стороны поставить греческий фронтон, — а с другой — готический свод, — так точно в музыке известная мелодия берется за первообраз и все другие части композиции имеют цель повторить эту мелодию во всех тех формах, которые она может допустить по своему составу; — словом, здесь то, что в школах называется *единство в разнообразии* — т. е. главное условие художественности произведений. Заметьте, как притупляется внимание, когда перед вами тянется вереница предметов, не имеющих между собою никакой связи, и как удовлетворяется наша потребность изящества, когда мы смотрим на правильно построенное здание, где все части, как бы разнообразны они ни были, соответствуют друг другу.

В каноне и фуге, строже, нежели в других пьесах, наблюдается соответствие.

Оттого всего приличнее было [бы] такую правильную постройку пьесы называть *каноническою.*

Для канона и для фуги существуют в музыкальных школах особые правила, но правила совершенно условные, выведенные из нескольких случайных примеров и потому не имеющие никакого научного значения.

Лучшее доныне сочинение о фуге—есть сочинение Марпурга *—из него мы и возьмем некоторые указания.

ЗВУКОВЫЕ СОВПАДЕНИЯ; ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ИХ ЗАКОНА К ТЕОРИИ АККОРДОВ

Музыкальная литература весьма богата как по части истории, так равно собственно теории гармонии сочинениями. Сии последние существуют под весьма разнообразными названия-

ми: генерал-баса, контрапунктов, правил гармонизации, сопровождения, композиции и проч. т. п. — Всякому музыканту, дельно занимающемуся своим искусством, известны более или менее: Царлино, Афанасий Кирхер, Саббатини, Азиоли, Марпург, Фукс (Giuseppe), Альбрехтсбергер, аббат Фоглер, Готфрид Вебер, Кирнбергер; из новейших Ден, Маркс, Беллерман, Вейтзман, Вестфаль, Амброс, Рихтер, Лобе (как отличный версификатор); в России существуют прекрасные учебники Фукса ([Леопольда]), Гунке, Арнольда *. Обозначаем здесь лишь важнейшие из сочинений сего рода.

Но кому из нас при изучении существующих доныне музыкальных теорий, а равно при контрапунктических работах не приходилось остановиться над вопросом: на чем основаны все те правила, которых мы держимся? где их рациональная подкладка? многие из сих правил не суть ли произведения произвола, моды, привычки, голословного повторения слов какого-либо авторитета? какие из сих правил выдержат строгую критику? отчего многие из старых, освященных давностию правил ныне не только безнадежно, но и с огромным успехом нарушаются новыми сочинителями? на чем, н[а]пр[имер], основано правило избегать последования чистых квинт или октав? как объяснить нередко встречающееся нарушение этого правила у Себ[астияна] Баха, у Генделя, у Глюка, у Моцарта, у Бетховена, — не говоря о более новых композиторах? Отчего ряд чистых кварт не допускается, а между тем, ряды тех же кварт, но с прибавлением нижней сиксты (Mi, Sol, Ut) встречаются почти на каждой музыкальной странице? этого мало; ни один учебник не дает ответа на многие еще более важные вопросы: н[а]пр[имер], отчего зависит различие впечатлений, производимых так называемыми мажорными и минорными аккордами? скажу более: в чем собственно заключается различие между консонансом и диссонансом?

Учебники не дают [ответ] на эти существенные вопросы; учители ссылаются на слух, на вкус, на то, что так принято. Но такого рода ссылкам нет места в науке, ибо и слух и вкус и существующее поверье — суть дело условное, изменяющееся не только в течение времени, но и по отдельным личностям; что нравится одному, то раздирает уши другого. Ежедневный опыт доказывает, что пара звуков Ивану могут казаться согласными, а Петру негласными. — Сверка камертонов при пособии оптических аппаратов служит подтверждением того, как различны показания слуха не только у разных личностей, но и у одного и того же человека в течение дня.

Мне привелось увериться в этой изменчивости слуха самым осязательным образом: я имел честь быть членом Комитета высочайше учрежденного в [1861] году для приведения в однообразие камертонов в России (в полковых и театральных оркестрах и духовных хорах). Судьба постоянно сводила меня с

покойным ученым академиком Купфером, человеком высшей добросовестности, и я всегда с отрадным чувством вспоминаю об наших с ним сношениях. Для введения единообразных мер и весов в России, — пришлось нам вместе работать и по вопросу о камертонах. Купфер предложил принять для наших опытов акустико-оптический снаряд Лисажу, видимо, для глаза, вооруженного микроскопом, представляющий малейшие различия в числе качаний (вибраций) камертонов. Мы условились с Купфером обращать внимание и на физиологическое действие этих различий. Не подвергая еще двух данных камертонов действию снаряда, мы спрашивали друг друга: кажутся ли они нам верными? Мой слух, более развитый, нежели у почтенного академика, часто находил различие между звуками двух камертонов, когда Купфер не ощущал этого различия; но нередко и мой слух терял сознание такого различия; я находил камертоны вполне верными,— но оптический снаряд обозначал ошибку моего слуха иногда на 4 и 5 на 877 вибраций в секунду. Наконец бывшую в ненастную погоду нам просто в случае простуды или другого нездоровья, что слух Купфера [слово неразборчиво] вернее моего. Следственно: если бы мы полагались бы только на свой слух, то не добыли двух камертонов вполне верных, т. е. таких, где бы более острый слух не находил бы разницы. Цель Комитета не была бы достигнута. Слух не представляет такого масштаба, посредством коего можно было бы проверить звуковые явления.

Есть и другой умопротивный ответ на все вышеозначенные вопросы, а именно: «здесь дело гения, вдохновения, таланта!» прибавим и рутины!—Отчего всякий живописец может доказать нам, что он в своей картине сохранил законы перспективы? ваятель — что не вышел из пределов анатомических условий? отчего ни тот ни другой не скажет: не хочу знать ни перспективы, ни анатомии, — а буду руководствоваться лишь моим гением, талантом, вдохновением? — Мне привелось, кажется, раз уже указать на остроумную насмешку Гогарта над такими гениальными художниками; позволю себе здесь еще раз указать на нее. — На Гогартовой иронической картине стадо, появляющееся на заднем плане, мельчает, приближаясь к зрителю; рыбак закидывает уду за версту и проч. т. п. В этой картине, под рукою Гогарта, все красиво и даже относительно правильно, — кроме перспективы, но одно это нарушение естественного закона придает картине невероятную уродливость,—но, что всего страннее,— многие не сразу ее замечают.

Дело в том, что фантазия художника свободна, но также не может выйти из условий, существующих в природе, как фантазия механика не может устроить машины с вечным движением (perpetuum mobile), как фантазия математика найти способа, которым бы 2 делилось на 3 без остатка; как

фантазия архитектора — поместить фундамент на крыше! Гений скорее других угадывает законы природы, но не творит их. Музыкальные композиторы всегда опережали условные теории и подвергались за то нападкам (как, н[а]пр[имер], Бетховен, Шуман, Вагнер),—но они не могли изменить естественного закона совпадаемости звуковых качаний.

Следственно, есть условия, образуемые самою природою, из которых мы выйти не можем; следственно, есть законы этих условий; следственно, всякому деятелю необходимо изучить эти законы, вообще отдавать себе отчет в своих действиях.

Неужли одна музыка должна оставаться в оковах произвольных правил и не потребовать от них доказательств на право, ими предъявляемое.

Такая беззаботность музыкантов тем непростительнее, что рациональная разработка законов музыкальных явлений началась довольно давно: начало ей положено нашим великим математиком Эйлером[1]. В новейшей науке первое место по сей части принадлежит Гельмгольцу[2]. Мыслящие музыканты не удивятся, если в моих опытах и наблюдениях я ограничиваюсь единственно указаниями на математиков-акустиков, а не на тот или другой генерал-бас. С избранной мною точки зрения все *без исключения* музыкальные учебники, *как авторитет,* для меня не существуют; — я здесь их — не знаю.

Моих выводов не признаю непреложными; напротив, предлагаю их на обсуждение мыслящих музыкантов; для удобства их критики печатаю мой опыт в виде корректурных листов.— Я почти не имею права даже говорить о благодарности, с которой я приму всякое замечание, ибо здесь дело не мое,— но дело науки, дело искусства, которое ждет зрелой разработки, — дело общее. Мои наблюдения могут быть признаны ошибочными, или выводы ложными,— но вопросы, мною поднимаемые, *существуют* — и их, ради достоинства человеческого, нельзя оставить без ответа.

[КАКАЯ ПОЛЬЗА ОТ МУЗЫКИ]

Какая польза от музыки?

Sonate! que me veux tu?

Этот вопрос нередко слышится в обществе; ко мне собственно обращаются с ним довольно часто. Постараюсь отвечать на него — сколь возможно... короче.

У нашего века большие протекции на утилитарность, —

---

[1] Tentamen novae theorie musicae.

[2] [Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки, 1863, Русск. перевод М. О. Петухова. СПб., 1875].

но, кажется, не все сознают вполне пространство этого понятия.

В последнее время некоторые так называемые утилитаристы силились вовсе исключить из области человеческой деятельности искусство вообще и музыку в особенности; они смело утверждали, что кусок жареной говядины, бутылка пива, пара сапог и проч. т. п. гораздо важнее для человечества, нежели драма, картина, опера.— Мы видели даже в печати восхищения вроде следующих: великий Шекспир! великий пирожник! великий Моцарт! великий сапожник! — Все это имело бы некоторое основание, если бы для человека единственными потребностями были: утолить голод, утолить жажду, не замочить ног. — Говорят: без пищи и питья жить нельзя, а без поэзии, живописи и музыки можно. — В том и вопрос: можно ли? жить можно при разных условиях: можно *жить* в душной комнате, в тюрьме, можно жить при полном бездействии мысли. Не должно забывать, что от жизни неестественной, т. е. такой, где человеческие потребности не удовлетворены, — происходит болезненное состояние; если маразм и сухотка могут произойти от голода, а тифозные болезни от испорченного воздуха, то точно так же от бездействия мысли может произойти идиотизм, в большей части случаев соединенный с размягчением мозга, а мозгу также необходима деятельность, как и другим частям тела,— вещь весьма известная, — они атрофируются — действие нашей мыслительной способности есть явление весьма сложное; в нем участвует не одна рассудочность, но и другой деятель, который хотя обозначается довольно неопределенным словом *чувство,* но реально существует и есть стимул мысли, точно так же как всякий нерв есть стимул мускула. Взаимодействие этих двух факторов неоспоримо, оно подтверждается ежедневными явлениями; точно так же как от нажатия мускула нерв страждет, и обратно — от ненормального состояния нерва парализуется мускул,— точно так же недостатком мышления искажается художественное чувство, а отсутствием художественного чувства парализуется мысль. Если есть в художестве наука, то наоборот, есть в науке художество. Математик, разрешая уравнение, выводя стройный функционный ряд, удовлетворяет не одной логической потребности, — но испытывает и художественное наслаждение; в астрономии, в архитектуре — художественный элемент соприсутствует, следственно, деятельности человека еще явственнее; в живописи— правильность размеров есть необходимое условие; в музыке ряд звуков, их взаимное сопряжение (аккорд, созвучие) есть ряд измеряемых и вычисляемых величин — (коэффициентов качаний) звучащего тела; если, смотря на картину, слушая музыку, мы не заботимся о том, какие именно числа здесь выражаются,— тем не менее эти числа существуют и без них ни

живопись, ни музыка не мыслимы. Лейбниц вполне справедливо сказал: душа не считает чисел, но чует их сопряжение[1]. Эти слова применяются ко всем родам искусств: к поэзии, живописи, ваянию, зодчеству; — математическая задача совершается в них, хоть часто мы того не замечаем, как не замечаем механизма часов, когда довольствуемся лишь их стрелкою; — но в этом виновато не искусство, а наша беззаботность или недогадливость.

Но предоставим живописцам, ваятелям, архитекторам защищать разумность их искусств и обратимся к музыке.

К числу потребностей человека должно отнести, между прочим, потребность правды, т. е. потребность гармонического сочетания факторов, входящих в состав какого бы то ни было явления. Мы носим в себе эту потребность почти так же, как пчела носит в себе потребность построить геометрически правильную ячейку. — Даже самый лживый и коварный человек не избегает этой потребности, разница только в том, что его *правда* принадлежит к другой области: он лжет и обманывает, но все-таки для того, чтобы обеспечить то, что он считает высшею правдою; на беду эта правда для него часто — он сам, его эгоистические желания, его выгоды. Известно также, что человек нигде не видит полного осуществления своего идеала правды, ничто вполне [не] удовлетворяет этой естественной нашей потребности; сознавая логическую верность какого-либо математического вывода, мы в то же время знаем, что он, как напр[имер], в механике, не получит безусловного применения, что в наилучше сделанной машине останется некоторый quantum, не согласный с формулою, что в математике мы предполагаем линию бестелесную, совершенно прямую, не сгибающуюся, круг, шар, вполне верные,— но что в мире нет ни одной не только бестелесной, но даже и вполне прямой линии, нет ни одного вполне правильного круга или шара. Это полное соответствие между нашими идеалами мы находим лишь в искусстве, в особенности в музыке, в особенности в человеческом пении, так н[а]пр[имер], то, что мы называем верным голосом, есть такое музыкальное явление, где интервалы *математически верны,* — верность, по которой инструменты могут лишь приближаться. Лишь этою особенностию человеческого голоса мы можем объяснить, почему люди, не любящие или не понимающие музыки вообще, — не могут оставаться равнодушными к хорошему голосу. (Мы не говорим здесь о патологических явлениях, н[а]пр[имер], о болезни уха, препятствующей самому сознанию

---

[1] Подлинные слова Лейбница еще положительнее выражают эту мысль: «Anima igitur et si se numerare non sentiat, sentit tamen huius numerationis insensibilis effectum, seu voluptarem in consonantiis, molestiam in dissonantis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas» *.

звуков). Не привыкшее ухо не может освоиться с тою неточностию, которая неизбежна в оркестровой музыке, оно не может отличить теоретической правды — от ее уклонений в области реального. *Терпимость* музыкального уха, сознание отношений между звуками многосложной гармонии, различение пазвуков (timbres-Klangenfarbe) приобретается лишь долгим навыком; если [бы] все инструменты могли быть столь же верными, как человеческий голос,— то непонимание музыки осталось бы лишь за действительно больными.

Но не одна потребность правды тревожит человека. Есть потребность, для которой, как для многих других, нет определенного имени, но которая существует в действительности, и нет человека, который ее не испытывал.

Ежедневный опыт нам доказывает, что не только не всякое чувство, но и не всякая мысль выражается словом,—мы всегда хотели бы *договорить нашу речь*. Нам кажется, что словом довольно удачно выражается то, что происходит вне нас; но стоит разъяснить себе способ совершения этого процесса, и мы уверимся, что наше слово есть не более как условный, мнемотехнический знак, чтобы выразить словами наше понятие о каком-либо предмете, мы сводим к нему понятия о многих других предметах, из которых каждый отличен также каким-либо условным словом, сопряжение этих различных понятий мы снова отличаем каким-либо условным словом,— точно так же как в математике для удобства ряд величин приравнивается условно к какой-либо *альфе* ($\frac{x}{a}+by+n.....=x$); но альфа тогда только имеет значение, когда мы помним, какой ряд величин выражается ею; споры между людьми доказывают, что или мы забываем значение нашей альфы, или у каждого своя альфа. На поверку выходит, что мы всякую нашу мысль, всякое чувство выражаем лишь приблизительно. Эта приблизительность нас не удовлетворяет; мы хотели бы выразиться вполне,— но слово нам изменяет; — не существует ли языка, в котором бы с большею полнотою выражались наши ощущения?

Мать напевает песенку — ребенок улыбается, машет ручонками — что выговаривается ему в этом пении? может ли он соединить с ним какое-либо определенное понятие? немного и слов ему доступны,— но песенка производит на ребенка почти такое же впечатление, как на взрослого, то радостное, то грустное. Какого рода внутренний процесс возбуждается в ребенке этой песенкой?

Человек на чужбине слышит родной напев — и тысячи различных ощущений возбуждаются в душе странника. Вспомнил ли он семью, друзей, домашний очаг, молодость, детство?.. ничего определенного,— но все это *вместе,* т. е. такое сопряжение чувств и мыслей, которое отразилось в напеве,— но не выражается словом.

Молодой парень, работая, особенно на чужбине, затягивает песню,— в которой почти нет слов, а если и есть, не имеют значения,— ибо на один напев у нас, смотря по местностям, по десятку различных слов; отчего это пение или оживляет работу парня, или делает ее для него более сноскою[1].

Кому из людей, даже вовсе не музыкантов, не приходится, задумавшись, вдруг запеть,— и заметьте, это случается наичаще тогда, когда нам предстоит какая-либо трудная задача, которая поглощает все наше внимание?

Глухонемой, разумеется, не лишенный еще *внутреннего* слуха, упирается палочкой в резонатор инструмента,— и лицо патологического субъекта просиявает,— он всеми силами старается так сказать вобрать в себя процесс, совершающийся в не знакомом для него мире, как томимый жаждою вбирает в себя свежую воду.

Где причина этих общеизвестных, неоспоримых, осязательных фактов?

Для возможного ответа — [обратимся] к подобным явлениям в других сферах нашей чувство-мыслительной деятельности.

Французы, итальянцы тянут песню в один голос. В музыке выражается дух народа. Русский народ не ограничивается одноголосностию, что часто смешивают с мелодичностию; русскому человеку нужна гармония — нужна музыкальная община;— русский народ есть единственный народ, который сопровождает свою мелодию импровизированными аккордами; конечно, в этих аккордах нет той условной последовательности, которой мы учились в немецких теориях,— но, чтобы обвинить наши народные хоры, подождем, пока появится наконец теория гармонии, построенная на рациональном основании, на законе звуковых явлений в природе; до сих пор такая теория еще обретается в нетях. В природе нет ни падения септимы на терцию от тоники, ни падения субтоники на тонику, по очень простой причине: потому что в природе нет ни тоники, ни доминанты; но в звучащем теле естественно образуются терции большая и малая, квинта, октава, децима; словом, есть отдельные аккорды — а то или другое их последование зависит от разных случайностей, произвола, привычки. Русский человек употребляет аккорды, как их дает природа, и, как природа, не ищет никаких правил для их последования, а располагает этим звуковым материалом свободно, ничем не стесняясь, никакими условными правилами, нас связывающими,— но, слава богу, ему не известными.

---

[1] Мы не можем постигнуть причины, почему в городах [запрещают] русскому работнику петь,—а между тем полиция нисколько не препятствует расстроенным шарманкам раздирать уши проходящих и портить наше музыкальное чувство итальянскими пошлостями.

БЕСЕДЫ О МУЗЫКЕ

Беседа 1-я 28 дек[абря] [18]62 г.

Наши беседы — не лекции. Мы условились так: вы будете спрашивать, я, по мере сил, отвечать. Предоставляю себе одно право: размещать ваши вопросы так, как мне покажется удобнейшим для их разъяснения. Не ожидайте от меня ничего догматического; мы пойдем вместе путем наблюдений; будем и возвращаться на пройденный путь — когда ваши вопросы того потребуют; словом, будем учиться друг у друга.

На первый раз, чтобы начать с чего-нибудь, вы позволите мне изложить несколько общих понятий о нашем предмете.

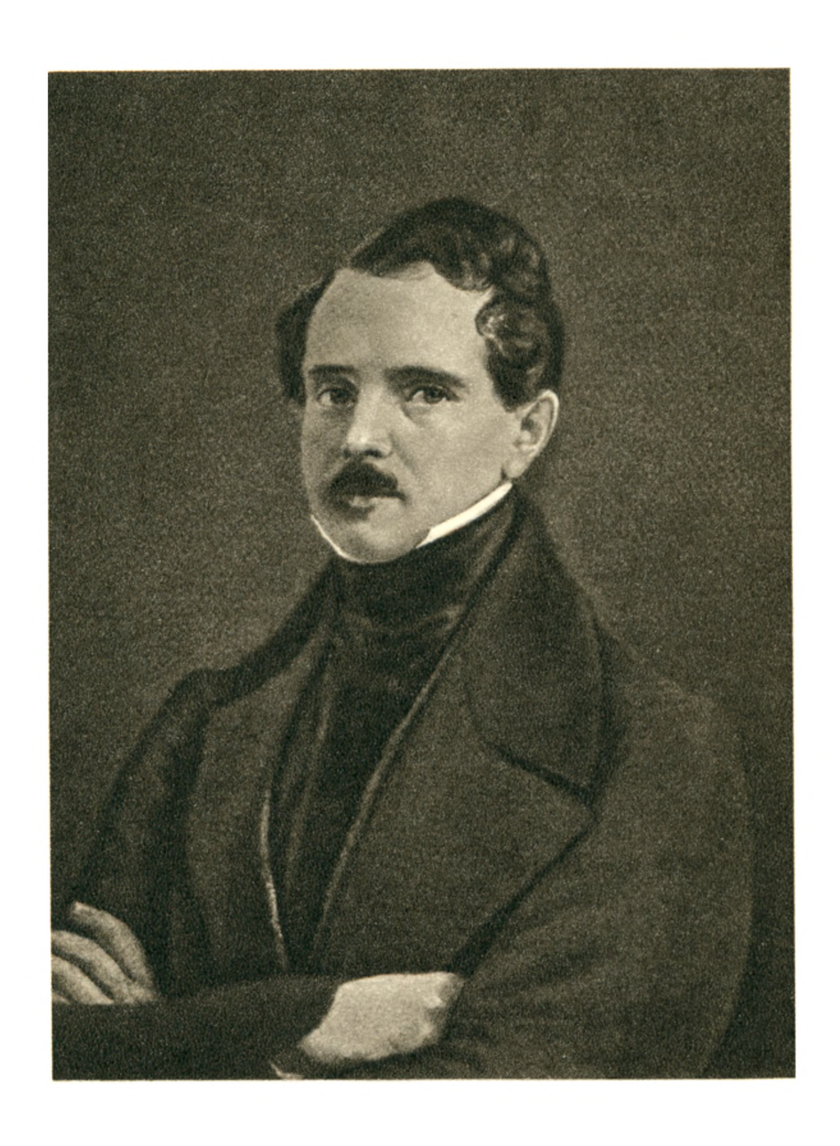
Не входя в рассуждение о значении искусства вообще и музыки в особенности,— в области духовной деятельности человека, ограничусь следующим замечанием: душа выражает себя или посредством слова или посредством телодвижений, очертаний, красок, или посредством ряда звуков, образующих пение, или игру на музыкальном инструменте.

В каждом искусстве есть нечто им недосказываемое. Нет возможности в ограниченную черту, в ограниченное слово вложить всю беспредельную обширность человеческой мысли, а наименее человеческого чувства. В живописи, сверх первого плана, есть второй и третий, менее явственные; в тех особенно художник призывает зрителя самого как бы помочь ему и дополнить неопределенность; чем туманнее даль пейзажа, тем более заставляет она нас задумываться. Даже и на первом плане, даже в изображении лиц у некоторых великих художников есть нечто неуловимое в выражении, так напр[имер], у Рафаэля, в его знаменитой Сикстинской мадонне.

Наслаждение, доставляемое поэзиею, происходит не собственно от слов поэта, но от того, что его словами возбудилось в нашем внутреннем чувстве. Словом, мы требуем от художника, чтоб он позволил нам быть сопричастниками тайны его творения, жрецами его святилища, дополнительными истолкователями мыслей и чувств, не выражаемых словом.

В музыке более нежели где-либо замечается это психологическое явление.

Музыка не может выражать ничего определенного; справедливо сказал какой-то насмешник, что посредством музыки нельзя выпросить себе стакана воды. Он не мог сказать ничего лучше в пользу этого искусства. Именно этим элементом неопределенности она придает особое значение слову: стихи, просто продекламированные, производят меньше впечатления, чем стихи, положенные на музыку; последние мы даже как будто лучше понимаем; слово одухотворяется музыкой; она выразимое сопрягает с невыразимым, ограниченное с беспредельным.



М. Д. РЕЗВОЙ
Портрет П. В. Басина

Эмми Лагруа в роли Нормы

Но скажут: нередко оркестр удачно выражает бурю, «баталию», у Гайдна в знаменитой оратории его «Сотворение мира» изображено звуками даже восхождение солнца, движение кита и свист птиц. Все это — преувеличение, и те, которые говорят, что сами бы не узнали, что хочет выразить композитор без программы, без ярлыка на каждую музыкальную фразу; музыка ничего материального изобразить не может.

В древности все искусства сливались воедино: слово, музыка, мимика — и ее отрасли скульптура и живопись. В течение времен каждое искусство получило мало-помалу свою самобытность, скульптура отделилась от мимики; живопись от скульптуры; мимика отделилась в виде танцев; наконец, в самой живописи — пейзажная отделилась от исторической; точно так же слово отделилось от музыки, музыка от слова. Музыка без слов есть порождение новейшей эпохи, едва ли известна древности.

Каждое искусство имеет свой материал; материал музыки есть звук. След[овательно], нам необходимо прежде всего исследовать его и это исследование принять исходным [пунктом] нашего изучения.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ

Отличие чисто духовной музыки от светской или, точнее сказать, житейской состоит в свободном движении мелодии и созвучий первой из них. С введением троезвучия тритона, т. е. совпадения si с fa (иначе малой квинты по Марксу, или уменьшенной по Альбрехтсбергеру), музыкант должен был преклониться пред естественным влечением (подмеченным в теории тоналитета Фетисом) fa к mi, si к ut; фантазия закована в неумолимый септаккорд и в note sensible (semitonium modi) * и не может из него выйти, хотя и осуждена на септаккордную монотонию, которая уже начинает до того набивать оскомину, что передовые музыканты (Берлиоз, Лист, Вагнер) уже стараются сколь возможно избегать малой септимы на доминанте (sol—si—re—fa), самой несносной из всех септаккордов, и пытаются заменить ее или уменьшенной (si—re—fa—la♭) или, что еще лучше, большою (sol—si—re—fa♯), но наше [ухо] уже так растлено малой септимой, что мы едва привыкли к уменьшенной, и много еще времени пройдет, когда мы привыкнем к большой. — Фантазия древнего музыканта была свободнее: все ноты гаммы имели и восходящее и нисходящее движение и все правила ограничивались 4-мя следующими *: (выписка из Angelo Berardi).

Естественным следствием развития септаккорда было: стремление выразить музыкою *все* без исключения. Здесь я должен войти в некоторые подробности, неудобоизлагаемые на бумаге. В жизни, в искусстве, как в математике, мы име-

ем дело с двумя родами величин: с величинами соизмеряемыми, и величинами несоизмеряемыми. Точный язык математический выражает вполне сопряжение чисел, подобные следующим: $^4/_2$, $^2/_4$ $\sqrt{16}$ и проч. и т. п.; но и в языке математическом нет *полного* выражения, напр[имер], для следующих сопряжений: $^2/_3$, $^6/_5$, $\sqrt{2}$ и проч. т. п. Результаты таких сопряжений выражаются лишь приблизительными, условными символами, как напр[имер], 0,666... ∞, 1,142571 142571... ∞.

Точно то же происходит и с языком искусств; слово, живопись, скульптура имеют дело с величинами соизмеряемыми, и никакому чувству, никакой идее она не может дать точного выражения. Человек, который в насмешку говорил, что музыкою нельзя себе выпросить стакана воды, и спрашивал: sonate! que me veux tu? гораздо глубже определил существо музыки, нежели те, которые искали в ней живописных изображений, увы! не исключая и великого Гайдна, который пытался изобразить музыкою и появление солнца, и повороты Левиафана *. Ошибка была естественна: некоторым весьма ограниченным соединением звуков при пособии звучности (tembre) инструментов можно сделать нечто похожее на крик петуха, на скрип ворот, на гром, на свист ветра и проч. т. п. Все это суть случайности, отнюдь не входящие в элементы музыки, точно так же как отлив розовой занавески на мраморную статую не принадлежит собственно к скульптуре, отблеск древесного листа, произведенный густо намазанною краскою, не принадлежит к живописи; все это, если угодно, *окраины* искусства, но не искусство. В процессе разрешения септаккорда (я принимаю это слово для общего означения диссонансов или противозвучий (diaphonia) замечается странное, чисто физиологическое явление: ухо, как бы замученное септаккордом, ощущает нечто похожее на радость, дождавшись его разрешения, вот следственно соизмеримая величина; минорный и мажорный *тон* или точнее — *лад* [1], также порождение септаккорда, дали возможность противополагать радость печали; развивая эту новую сторону музыки, музыканты нашли возможным изображать если не явления в природе, как они есть, то по крайней мере чувство, ими производимое; таково, если не ошибаюсь, значение так называемых бурь, сражений, охот, разных amorozo, dolorozo, marciale и прочих тому подобных вещей. Я не нападаю на этот так называемый музыкальный уезд, но утверждаю, что этот уезд не только не составляет всей губернии, что даже уезд этот самый маленький, самый ничтожный, его необходимо поддерживать займом из другого искусства, напр[имер], из человеческого слова. Все эти *определительные* выражения музыки получают свою

---

[1] Tonart — а не аккорд минорный, или мажорный.

определительность преимущественно из слов, с нею соединенных *, но, не во гнев защитникам определительного музыкального выражения (и здесь, к сожалению, в противоречии с людьми высоко мною уважаемыми, каковы Берлиоз, Лист, Вагнер), эта определительность — не определительность, ибо не только переменою слов можно изменить значение музыкальной пьесы, но даже одним ускорением или замедлением темпа. Опыты этого рода могут быть произведены каждым весьма легко; как поучительный пример укажем на танцы и попурри, которые изготовляются из разных опер; также мелодия, которая на сцене наводит на вас ужас,— обращенная в контраданс или польку [иногда] и очень удачно, поднимает с места танцующих. Разительный пример находится в Реквиеме аббата Фоглера; там есть место, которое нота в ноту есть повторение музыки комического танца Фрикассе *, который смешил публику двадцатых годов (ut, re, mi, ut, fa, mi и проч.). Берлиоз, нападая на музыку Марчелло *: I cieli immensi navrano—ставит к ней комические стихи, которые к ней приходятся весьма удачно, и тем сам на себя подает оружие; да! очень жаль, что музыка Марчелло равно идет и к тем и к другим словам, и с переменою слов переменяет свое значение.

Кастиль Блаз * имел странную мысль приложить к знаменитой симфонии Бетховена in La — *слова* Фиделио, и что ни говорите, а эти слова приходятся как нельзя лучше; не забудьте, что у Кастиль Блаза все пошло в дело, и первое аллегро, и анданте, и финал *...

Что все это доказывает? что мы уже перешли тот век, когда мелодия могла существовать отдельно от гармонии; что ее характер зависит от свойства гармонии, с которою она соединена; мелодия видимость тела,— гармония — душа. Приложите к какой угодно мелодии или [слово неразборчиво] гармонию, или гармонию церковную — и вы увидите, как изменится характер мелодии.

Досадно признаться, а между тем факты налицо — возможность противоречия между музыкою и словами есть предположение, ни на чем не основанное.

Дело в том, что музыка не может и не должна выражать ничего резкого, ничего даже определительного, точно так же как скульптура не может и не должна искать пособия в какой-либо краске. В том и важное преимущество музыки. На вышеупомянутый вопрос: чего ты хочешь от меня, соната? можно отвечать очень просто: я хочу возбудить в тебе то, что возбуждается в тебе, напр[имер], звездною ночью, роскошным сиянием солнца на безоблачном небе, возвратом в знакомое дорогое место, встречей со старым другом, взглядом любимой женщины, пожатием ее руки, мыслию о несбыточной надежде, мечтами о сбыточной, о будущем,— воспоминанием о прошедшем,— все то, чего требует наш духовный организм (независимо от

30*

требований положительных, логических, математических и проч. т. п.), что представляется в виде весьма реальных ощущений, но для выражения которых бессильны и резец, и кисть, и слово *.

Это небольшое отступление было мне необходимо, чтоб показать, как мне представляется различие между музыкою духовною и драматическою, и фактически доказать ту для меня непреложную истину, что при употреблении квадратных периодов и септаккордов, особенно малой септимы с большою терцией на доминанте, слово *духовная музыка* теряет все свое значение,—а Фигаро и польки в латинских церквах становятся делом весьма позволенным. В древних ладах духовной музыки нет ни септаккордов, ни минорного, ни мажорного тонов; другими словами, у них нет того подспорья, при помощи которого образовалась так называемая драматическая музыка.—Да едва ли не так и следует; если чем-либо должно выражаться несоизмеримое, бесконечное, то лишь одною музыкою, но такою музыкою, которая не допускает в себя никаких элементов, напоминающих житейский быт, житейские радости и скорби; достигнет ли так называемая духовная музыка своей цели, если мирянин в церкви будет слышать то же, что на улице, или в театре, уничтожьте вовсе духовную музыку — это дело другое,— но когда пишете музыку, которую называете духовною, то не придавайте ей тех элементов, которые уничтожают ее духовность, или не будем смеяться над итальянцами за арии из Фигаро в церкви.

МУЗЫКАЛЬНАЯ АЗБУКА

[Содержание]

Предварительная практика. Интервал и приступ к фортепианам. Названия шести нот. Повторение без пения *sol* с обоих концов. Все пять линеек. Октава известных нот. Понятия о тонике и доминанте. Возможные в диатонической гамме тетрахорды. Ключ *sol* и ключ *fa*. Повторение о тонике и доминанте. Упражнения в две руки. Приготовления к двухголосному контрапункту. Начало сочинения. Ключ сопрано. Ключ альта. Ключ тенора. Деление нот. Паузы. Диезы, точки, бемоли, бекары или отказы. Двойные диезы и бемоли. Тетрахорды во всех тонах. Состав совершенного аккорда и септимаккорда. Тоны минорный и мажорный. Заключение.

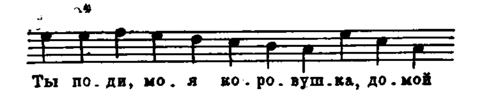
Программа для учительского рассказа

Урок 1-й

Предварительная практика

Что мы говорим, то можно написать буквами; то, что мы поем или играем на инструменте, можно написать нотами.

Например, известную песню: *«Ты поди, моя коровушка, домой»* — нотами можно написать так:

№ 1.

Кто знает ноты, тот, смотря на эту строчку, пропоет без ошибки голос этой песни.

Чтобы и мы могли также пропеть или проиграть какие угодно ноты, надобно нам приучиться брать голосом всякую написанную ноту; а для того приметить, где на линейке стоит какая нота, на какую она похожа и на какую не похожа.

Для того чтобы уметь голосом попасть именно на ту ноту, которая написана, надобно познакомиться с *камертоном.*

Учащий должен на практике показать ученику, как обращаться с камертоном; заставлять ученика брать голосом звук камертона *la,* стараясь, чтобы ученик брал *la* хоть не громко, но верно; затем учащий должен довести ученика до того, чтобы он брал так же верно верхнее *mi* (квинту от *la); mi* есть в голосе каждого ребенка, и переход от *la* к *mi* есть самое естественное сочетание звуков, легко образующееся в человеческом голосе.

Надобно ученика постепенно и собственною его практикою довести до того, чтоб он тому, что естественно происходит в органах его голоса, мог придать имя, или, так сказать, ощутить и осознать это, происходящее в нем внутреннее органическое явление. Посему упражнение с камертоном должно быть при каждом уроке; если слух ученика не довольно тонок, то можно прибегнуть к фортепианам, к скрипке, чтобы приучить его к интервалу квинты; но затем необходимо снова обращаться к камертону, ибо, при его употреблении, ученик скорее приучится: а) к слышимому *характеру* квинты и в) к тому положению, которое должны принять горловые органы, чтобы перейти от *la* к *mi,* чего нельзя объяснить никакими словами.

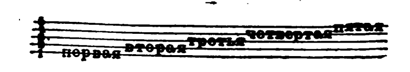
Собственный труд ученика для отыскания квинты голосом, по данной камертоном ноте, будет для него в тысячу раз полезнее простого повторения звука *mi* по фортепианам или по скрипке. На это примечание обращаю особую внимательность

учащего. Кто может брать голосом ноты, руководствуясь камертоном, тот столько разовьет свой слух, что легко найдет их и на инструменте; учащий увидит, после первой побежденной в этом деле трудности (на что не надобно жалеть времени), как уменье взять квинту голосом по камертону облегчит все дальнейшее преподавание.

Нота *(mi)*, которую мы выучились брать голосом, есть та самая, которою начинается песня: «Ты поди, моя коровушка, домой», а именно:

Посмотрим на другие затем ноты. Все они написаны или на линейке или между линеек.

Всех линеек пять, их считают снизу:



№ 2 а. Ты по

Две ноты одинакие; обе между 4-й и 5-й линейкой.

в. ди мо

Первая нота на пятой линейке, вторая то же, что была прежде.

с. я ко

Первая на 4-й; вторая между 3-й и 4-й.

d. ро вуш

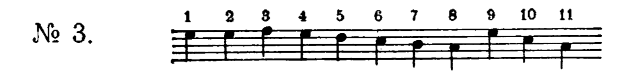
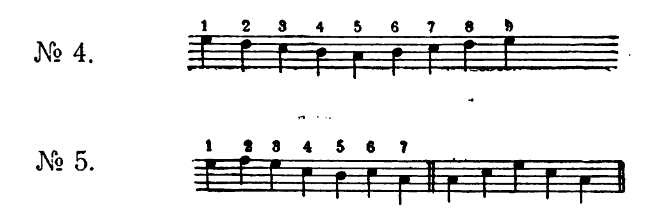
Первая на 3-й; вторая между 2-й и 3-й.

е. ка до

Первая между 4-й и 5-й; вторая между 3-й и 4-й.

f. мой

Опять между 2-й и 3-й.

Покажите мне здесь, где какая нота между какими линейками:

Какие ноты одинакие? Какие не одинакие? а здесь.

Необходимо с первого урока: 1-е — заставить ученика самого писать произведения в примере шести нот, для чего надобно запастись бумагою, широко раштрованною, или, когда много учеников, черною доскою с красными линейками и мелом.

(Писать точки нот легче нежели писать буквы; ребенок, даже не умеющий писать букв, может писать ноты, особенно карандашом или мелом, разумеется, не красиво, но здесь дело не в красоте почерка, а лишь в его верности).

2-е. Заставлять ученика петь то, что он напишет, начиная по две ноты, как в примере № 2, наблюдая, чтобы каждую ноту он брал голосом *в такт,* который означать совершенно равными ударами по столу, ударяя *на каждую* ноту. Полезно с первых пор приучить самого ученика бить такт; средством для приучения к ровным ударам может быть, напр[имер], обыкновенный часовой маятник или, если угодно, метроном. Называть нот не только еще не нужно, но даже вредно,— ибо этим только осложнится понятие ученика. Пусть каждую ноту он поет просто на букву *а.*

Нужно ли говорить, что это писанье и пенье — не для того, чтобы выучить ребенка *писать* и *петь,* но чтобы посредством этого легкого, но *собственного* труда ученика приучить его соединять в своем понятии звук *написанный* со звуком *слышимым,* что есть труднейшая задача и основа всего дальнейшего преподавания.

Этот первый урок, который собственно не сообщает ученику никакого *наставления,* а имеет целью лишь, так сказать, гимнастику уха, голоса и глаза, должен быть повторяем неоднократно, и часто должно будет и впоследствии к нему обращаться. Здесь основа всего.

Повторяю еще раз: если учащий хочет, чтобы ученик понял музыку, а не учился бы ей, как учат канареек, то отнюдь не должен с первых пор говорить ни о названии нот, ни о ключах, ни о паузах, ни о разделении нот, ни даже о других нотах, кроме тех шести нот, которые приведены здесь в примерах. Все это будет вводимо постепенно в последующие уроки. В настоящий же период преподавания весь этот многосложный механизм собьет ребенка с толка и даже может отвратить его от музыки. Советую также учащему воздерживаться от всяких дефиниций * и в особенности не пускаться в объяснения, что такое музыка, что такое гамма, мажорная или минорная, что такое звук, тон, полутон и прочие тому подобные вещи, коими обыкновенно начинаются учебники. Все это придет в свое время. Рановременными объяснениями этих предметов учащий затруднит лишь себя, а ученика приведет в недоумение. В этом учащий должен глубоко убедиться, если желает пользоваться предлагаемою здесь методою.

В настоящий период преподавания у учащего, повторяю, должно быть одно дело:

1-е. Приучить ученика брать голосом по камертону и в такт приведенные в примерах шесть нот в их разных видах.

2-е. Научить его писать ряды нот, на которых основан этот урок, сряду и в разбивку.

Засим покорнейшая просьба к учащему:

А. Не спешить, ибо во 1-х торопиться некуда и незачем и во 2-х потому, что всякое изучение есть род прививки, а чтобы прививка *приросла,* для того, по законам природы, требуется известное время. Человека питает лишь то, что он хорошо разжевал.

Б. Не верить никаким так называемым ускорительным методам; они так же нелепы, как был бы нелеп совет надевать все части платья разом, чтобы скорее одеться.

Урок 2-й

Упражнения над интервалами. Приступ к фортепианам.

Предполагается, что первый урок был повторен неоднократно, посредством разных приемов, смотря по способностям ученика, и что ученик может по камертону (в *la*) взять *mi* (квинту), указать на *la* и на *mi* в приведенных в 1-м уроке примерах, а относительно других четырех нот может, *глядя на ноты,* сказать, на какой линейке или между какими линейками какая нота находится; это последнее знание покажет, что ученик привык уже *обращать внимание на различие мест,* занимаемых тою или другою из шести нот, над которыми идет наша работа, до чего необходимо добиться прежде, нежели идти далее. Предостерегаю учащего от весьма обыкновенного поползновения: заставить ученика поскорее заучить *гамму,* для

того, чтобы иметь удовольствие сказать: «мой ученик уже знает гамму». Дело в том, что ученик, которого музыкальное учение начато гаммою, не может знать гаммы, да и долго еще ее не узнает[1]. Он, пожалуй, проиграет вам гамму по слуху; он даже будет в это время смотреть на ноты,— но он обманывает и себя, и вас; для него ряд точек, изображающих гамму, есть нечто, не имеющее ничего общего с слышимою гаммою. Наша же задача: довести ученика до того, чтобы его глаз понимал то, что ухо слышит, и ухо понимало то, что глаз видит; то есть, чтобы каждая видимая учеником нота имела для него звук.

Для достижения сей цели не нужно делить урок на две части; напр[имер], в первой упражнять его слух, и во второй заставлять читать ноты; нет! в каждом моменте преподавания старайтесь образовать в понятии ученика связь между голосом, ухом и глазом; это — главное.

В сию минуту эта связь ему, надеюсь, уже сделалась понятна, по крайней мере в отношении к двум звукам: *la* и *mi*.

Если вы, ударив камертоном или по клавишу, скажете ему: «возьми мне квинту» и ученик не только возьмет верно: *mi*, но и укажет на эту ноту в ряду других нот,— вы уже сделали важный шаг.

Примечание. Нужно ли говорить, что вместо *la* может быть употреблена всякая нота сообразно голосу ученика? Если ему трудно взять настоящее *mi*, то возьмите основную ноту ниже, напр[имер], *sol, fa* (см. ниже № 7). Главное то, чтоб *ощущение* квинты, а впоследствии других интервалов было для ученика не мертвым словом, но живым делом.

Теперь научите его брать голосом, при руководстве камертона (или клавиша, или вашего голоса — все равно), ноту *do*, т. е. малую терцию (малую или минорную терцию я рекомендую потому, что она, по причинам, которые было бы излишне здесь излагать, берется голосом легче, нежели большая или мажорная терция, т. е.— в отношении к *la* — *do*♯).

---

[1] Название *естественной*, приданное цедурной гамме, есть название вполне ложное. Оно проистекает от заблуждения и вместе есть источник заблуждений. Гамм, в смысле ряда звуков, могут быть сотни; китайская, или другая восточная гамма столь же сродна человеческому голосу, сколь западная цедурная.—В русской простонародной гамме нет самой важной принадлежности западной гаммы—вводного тона; народ поет и вполне правильно: si♭—ut, а не si♮—ut.— Понятие об какой-то общей нормальной гамме есть понятие чисто схоластическое, опровергаемое положительными наблюдениями. Общее и в природе звучащих тел и в человеческом голосе одно: созвучия (консонансы), интервалы октавы, квинты и большой терции; гамма же, и то хроматическая, находится лишь в завывании ветра и в скрипе двери. Разнозвучия (диссонансы) и порожденная ими мнимая нормальная гамма происходят от встречи созвучных же аккордов разных степеней; причем заметим, что ряд правильных чистых квинт, начиная от ut, никогда не приводит к ut же, но к si♯, т. е. к четверти тона принадлежности восточной гаммы.

Засим могут быть употреблены следующие практические упражнения:

«Возьми голосом какую-нибудь ноту» — (наведите ученика на *la, sol, fa* и так далее) — «возьми от нее квинту»; «покажи мне в нотах, где те ноты, которые ты берешь».

«Возьми голосом терцию; покажи мне в нотах, где та нота, которую ты берешь».

№ 6

«Покажи мне, где в этих нотах квинта, где терция».

Теперь мой совет учащему будет двойной: есть дети, столь счастливо образованные для музыки, что они скоро сознают значение интервалов, и, не зная еще, как и наш ученик, доныне, названия нот, весьма верно, по камертону и глядя или не глядя на ноты, берут голосом секунду, кварту и сиксту (интервал септимы, по моим наблюдениям, для всех, даже для самых способных детей, затруднителен).

Если вы имеете дело с талантливым ребенком, то передайте ему сверх названия квинты и терции и названия интервалов: *секунды, кварты* и *сиксты* — сим впоследствии ученику весьма облегчится знание *разных ключей* — этот камень преткновения даже для многих так называемых музыкантов.

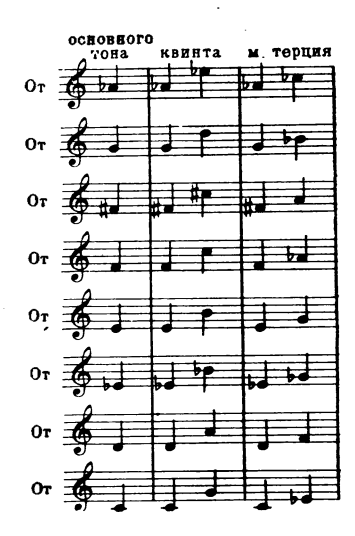
Если же особенной способности к музыке в ученике не примечается, или заметите, что ему трудно усвоиваются технические термины, то не отягощайте в эту минуту его памяти этими, к сожалению, варварскими названиями, а ограничьтесь лишь названиями: *октавы, квинты* и *терции;* для такого ученика довольно на сей раз уметь, глядя на ноты, отличать октаву, квинту и терцию от других интервалов, а эти другие интервалы означать лишь словами: не октава, не терция, не квинта.

Когда при помощи камертона ученик берет верно голосом квинту и терцию от *la,* то есть *mi* и *do,* — возьмите *вслед за тем* сами голосом или на инструменте другую ноту, напр[имер], *la♭, sol, fa♯, fa, mi, mi♭, re, re♭, do, do♯* и так далее, сколько позволит *пространство* голоса ученика, и заставляйте его брать *голосом* [2] квинты и малые терции от этих нот, т. е.

---

[1] Все примеры предполагаются в ключе скрипичном 𝄞, но он не выставлен для того, чтобы ученик не спросил у вас: «что это такое?» а отвечать на этот вопрос еще рано.

[2] Вовсе не показывая на ноты или показывая лишь на:

№ 7.

Засим, чтобы наградить ученика, после этого труда позвольте ему отыскать по нотам, написанным на клавишах фортепиан, следующие ряды звуков:

№ 8. Повторение известных уже шести нот.

№ 9. Повторение квинт и терций.

№ 10. Отрывок мотива.

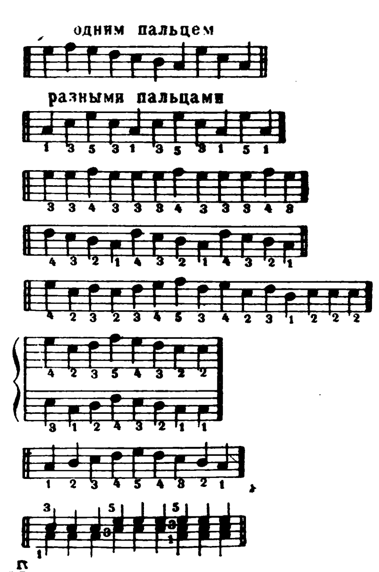
№ 11. То же.

№ 12. Другой мотив из известных нот.

№ 13. Чтоб приучить ухо к мажорному и минорному ладу.

№ 14. Приготовление к диатонической гамме.

№ 15. Приготовление к аккордам.



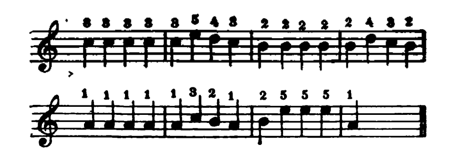
В этих примерах (кроме № 8) пальцы расположены в их естественной последовательности; перенос пальца труден, и в эту минуту учить ученика переносить пальцы значило бы усложнить преподавание. Всему своя очередь. Не забудьте

только, когда ученик найдет ноты этих примеров на фортепианах,— заставлять его играть в такт; для сего попрежнему ударяйте такт на каждую ноту, всегда ровно, сперва медленно, потом скорее и скорее; этим способом развивается чувство *ритма,* а в некоторой степени развиваются и пальцы.

Если ваш ученик не лишен всякой музыкальной способности, и не имеет какого-либо неорганического недостатка в ухе,— то он в этот период преподавания может уже и пропеть, и правой рукой разыграть на фортепианах всякой мотив, состоящий из известных ему шести нот *ровного* деления, как напр[имер]:

Для голоса или фортепиан

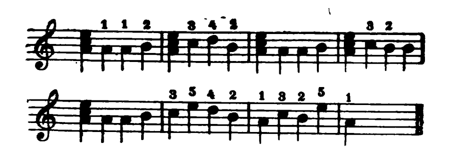
№ 16. Ехал казак за Дунай



Здесь в первый раз вводится деление на такты более для учителя, нежели для ученика. До сих пор мы били ровный такт на каждую ноту, без акцента; нет еще никакой нужды объяснять ученику, что такое ритм и такт; но чтобы он понял смысл выставленных здесь линий деления, то при упражнении над примером *усиливайте удар* на первую ноту каждого такта.

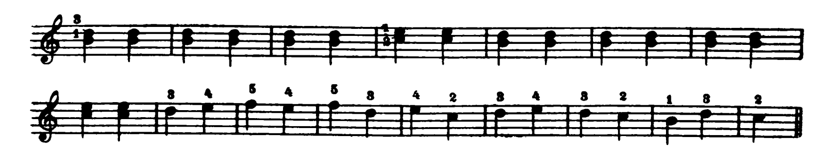
Для фортепиан

№ 17. Приготовление к ритму четному.

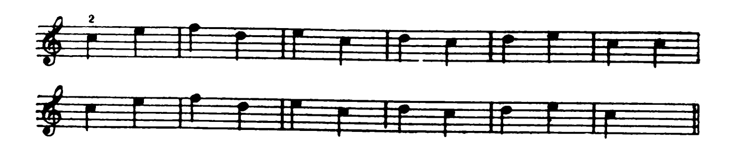


Здесь сам ученик невольно будет усиливать ударение на каждой первой ноте такта, по причине находящегося здесь аккорда, который не должен путать учащегося,— этот аккорд легко берется каждым ребенком. В большей части случаев усвоенное учеником в первых пяти тактах ощущение ритма приведет его к *необходимости* ударения на первой ноте и 6-го такта. Попеременное употребление то трех пальцев разом, то пальцев поодиночке способствует развитию руки. Считайте в № 17-м громко: раз, два, три, четыре,— ударяя на каждую ноту.

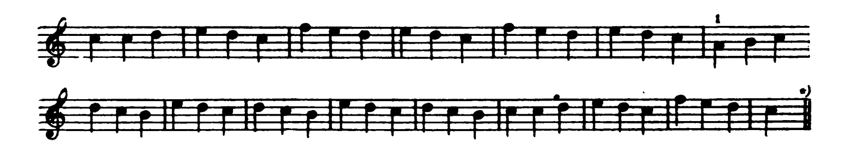
Для фортепиан

№ 18. Балалайка.

Считайте в № 18 на каждый такт: раз, два. Здесь ритм — резкой; он будет помогать вам.

Для голоса или фортепиан

№ 19. Камаринская

Ритм в № 20 менее определенный; ученик должен употреблять полезное ему усилие для пения или игры в такт. Считайте также: раз, два.

Для голоса или фортепиан

№ 20. Приготовление к ритму нечетному.

Считайте: раз, два, три, ударяя на каждую ноту, но на первую сильнее [1].

Но, предваряю учащего, что при игре на фортепианах ему, может быть, придется бороться с довольно странным затруднением. Часто дети знают ноты и могут взять их на клавишах — пока ноты идут в восходящем порядке, то есть *в одном направлении с пальцами,* но приходят в совершенное недоумение, когда написанные ноты идут одна за другою все в ту

[1] *Примечание.* Если ученик в примерах № 19 и 20 затрудняется взять голосом fa—заставьте его петь тоном ниже; на фортепианах, разумеется, этого не нужно.

же сторону, т. е. от левой руки к правой, а пальцы должны идти от правой руки к левой. Это всего чаще случается с теми учениками, которые уже играют гаммы, прежде нежели привыкли понимать связь между нотою написанною и звуком клавиша. Это механическое заучение гаммы сущая беда. Лучший удававшийся мне способ против такого горя было закрывать клочком бумаги уже сыгранную ноту, так чтобы ученик видел лишь последующую и принужден был для отыскания клавиша прибегать не к гамме, но рассмотреть положение ноты на линейках и уже потом найти ее связь с клавишем.

Впрочем, упражнение на клавишах здесь предлагается более для тех, которые желают и могут научить ученика игре на фортепианах. Для научения собственно пенью достаточно камертона или голоса самого учащего. Клавиши суть, конечно, облегчение, но не необходимость; они для пения собственно — даже вредны, ибо все клавиатурные инструменты строятся по темперированной, следственно ложной гамме.

Примечание. Примеры от № 8 до 20-го включительно должны быть вписываемы самим учеником в его тетрадку, *постепенно,* по мере того, как он выучивается петь или играть пример за примером—в том порядке, как они здесь помещены. Надобно достигнуть того, чтобы ученик мог, *не глядя на ноты,* но по голосу или по фортепианам написать известный ему пример. Повторять ученик должен петь или играть по своей собственной тетрадке.

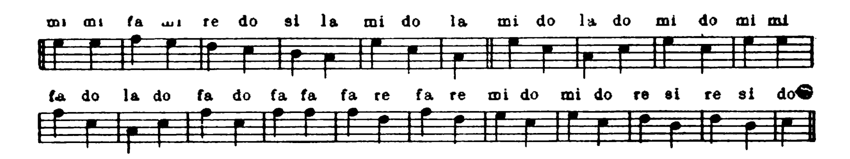
Учащий же, при виде успеха, должен воздержаться от поползновения заставить ученика играть или петь какие бы то ни было этюды, экзерциции или солфеджи и проч. т. п., а ограничиться исключительно приведенными здесь примерами; ибо мы еще не учим ученика ни петь, ни играть, а просто музыке, т. е. стараемся элементы музыки, находящиеся в каждом организме, перевести в сознание; и пенье и игра здесь — средства, а не цель. Однако уже теперь надобно предупредить дурные привычки: так напр[имер], должно требовать, чтобы ученик при пении отворял достаточно рот, а не пел бы сквозь зубы; и приучился бы вдыхать и выдыхать воздух; при игре на фортепианах,— чтобы он не качался со стороны на сторону, но сидел спокойно и держал руки и пальцы правильно, т. е. грудь прямо против средины клавиатуры; пальцы несколько согнутые, а не плашмя; локти не должны быть отдаляемы от тела (самая обыкновенная и самая вредная привычка); их не должно и прижимать к телу, но, как учат при верховой езде, *чувствовать* у боков; стул ученика должен быть столько высок, чтобы его локти в опущенном положении были на одной линии с клавишами. С первых пор не надобно терять из вида, что для игры на фортепианах руки должны быть не зависимы от тела, а пальцы не зависимы от руки.

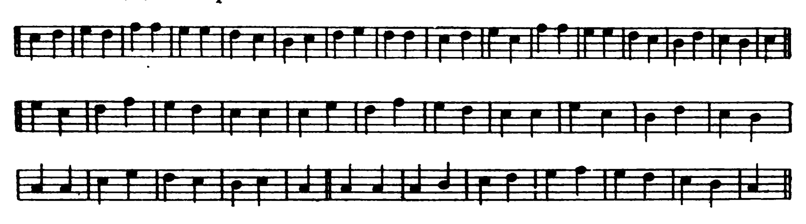
Урок 3-й

Название шести нот

Мы продолжаем работу над *шестью* нотами, не далее.

Если ученик может, хотя [бы] руководствуясь наклеенными на клавишах нотами, пропеть или проиграть приведенные во 2-м уроке примеры: от № 6 до № 20, то можете сообщить ему названия известных ему шести нот; но не в порядке нот гаммы (ибо ученик снова обманет и вас и себя), но, как в примере № 1, частию в виде нисходящей гаммы, частию вразбивку или еще лучше в виде консонансных интервалов (см. пример № 21).

№ 21

Обратите все ваше внимание на то, чтобы ученик связал в своем разумении название ноты с ее положением на линейках. Для сего употребляйте частию пение, но большею частию лишь, так сказать, музыкальное чтение, т. е. чтобы ученик в приводимых в № 22 примерах лишь называл каждую ноту, но в такт, ударяя при каждой ноте рукою.

№ 22. Для игры по клавишам.

Пользуйтесь этим упражнением и для повторения пройденного. Научите ученика отсчитывать *места* нот на линейках, а также голосом и на клавишах, так, чтобы он знал, что на третьем месте от данной ноты будет терция, на пятом — квинта.

Когда ученик запомнит совершенно названия известных ему шести нот *mi, fa, re, do, si, la,*— тогда спрашивайте:

fa и *mi* — будет ли квинта?
да.
si и *fa* — будет ли квинта?
да.
do и *mi* — будет ли терция?
да.

От *la* где будет квинта? (*mi*)
От *la* где будет терция? (*do*)
От *do* где будет терция? (*mi*)
На какой линейке снизу *mi*?
На какой линейке снизу *si*?
На какой линейке снизу *la*?
На какой линейке снизу *re*?
На какой линейке снизу *fa*?
На какой линейке снизу *do*?
(см. пример № 23)

Этот урок один из важнейших. Поработайте над ним тщательнее; тем облегчится все последующее преподавание.

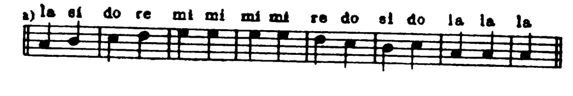
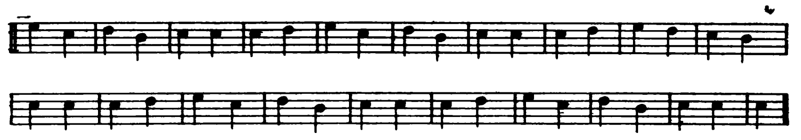
В примере № 24 показаны образцы разных упражнений над шестью нотами.

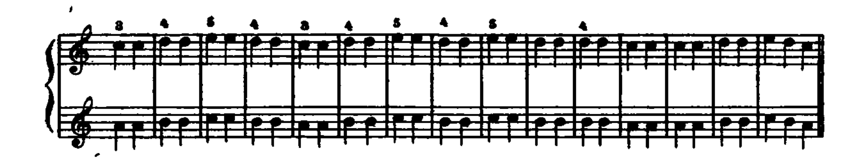
Практические упражнения при этом уроке должны быть следующие:

1. Называть ноты примера № 23 без пения и без игры по клавишам.
2. Петь пример № 24 *а* и *в*, называя ноты.
3. Писать ноты под диктовку (напиши: *mi, la, fa* и проч.).
4. Писать без диктовки ту мелодию, которая осталась в памяти ученика.
5. Играть по клавишам пример № 24 с и другие, уже известные ученику в этой книжке.

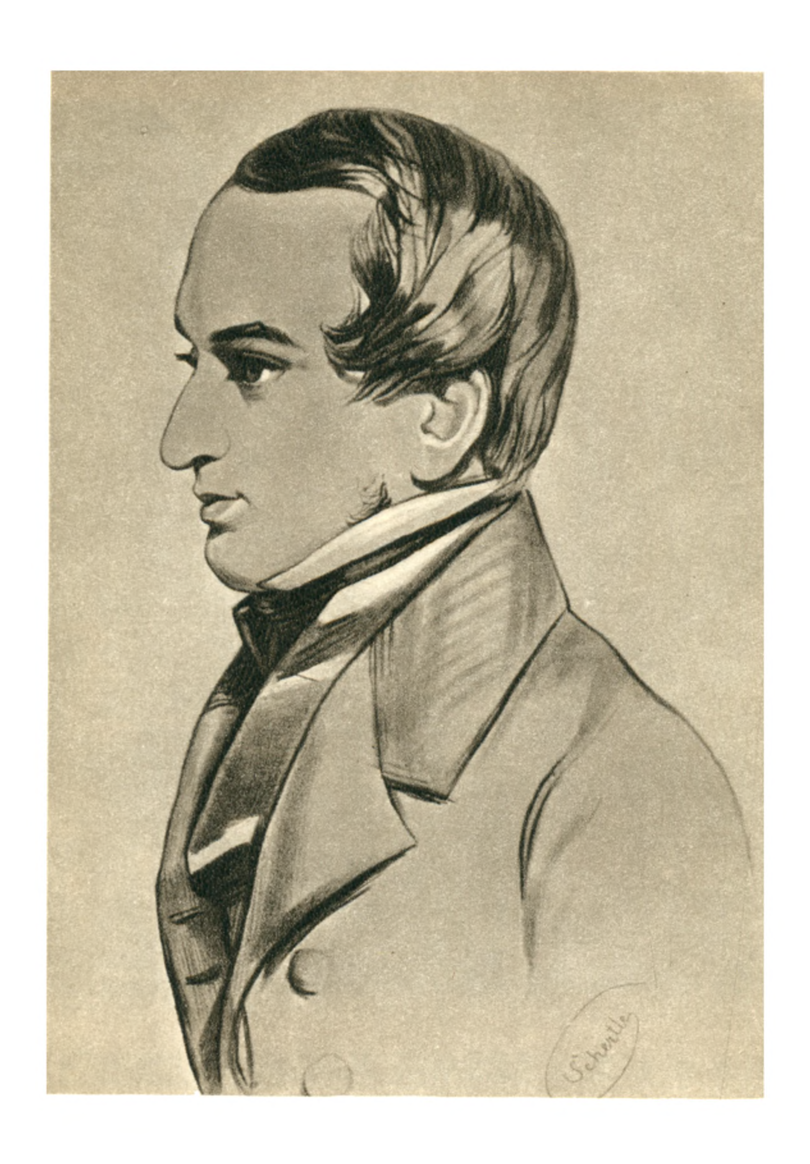
№ 23.

№ 24. *Упражнения над шестью нотами.*

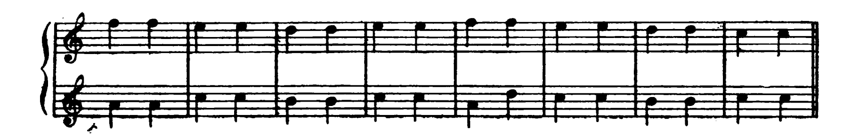
Для пения и для фортепиан

Для фортепиан *обеими* руками и в два голоса для пения.
в)



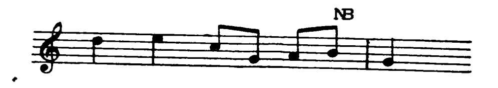
В. Гогарт. „Рыболов“



Г. П. ВОЛКОНСКИЙ
Рисунок

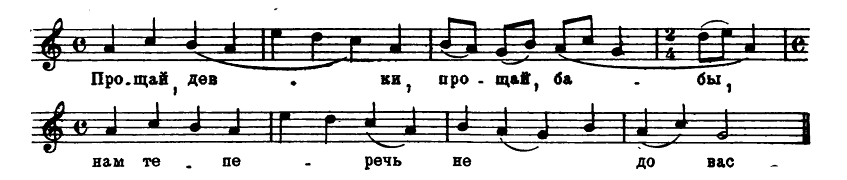
Для одних фортепиан одной рукой, а также и обеими руками

[«РУССКИЙ ПРОСТОЛЮДИН...»]

«Русский простолюдин с музыкальным дарованием, и которого ухо еще не испорчено ни уличными шарманками, ни итальянскою оперою, поет весьма верно; и по собственному чутью берет интервал весьма отчетливо, разумеется, не в нашей уродливой темперированной гамме поет весьма верно; если нам и кажется, что он будто ошибается,— то это происходит от того, что наше собственное ухо испорчено.

Недаром поставлены здесь рядком итальянская опера и уличные шарманки; в мире искусства — одно недалеко отстало от другого; итальянскою оперою портится вконец ухо, вкус и музыкальный смысл того общества, которым посещается театр, а уличные шарманки производят точно так же гибельное действие на простолюдина; не говорю уже о том, что они всегда расстроены,— следственно отучают ухо от правильных интервалов; все эти шарманки построены в темперированной гамме — самой противной неиспорченному русскому уху, и сбивающей с толка русского человека.— Я имел случай не раз убедиться в этой истине, записывая народные напевы с голоса людей с верным слухом и голосом. Упомяну здесь один случай, оставшийся для меня весьма памятным. Я записывал с голоса [известного нашего русского певца Ивана Евстратиевича Молчанова, человека с чудною музыкальною организациею] * весьма интересную песню: «У Троицы, у Сергия, было под Москвою» (при стр. * она здесь напечатана вполне) во 2-м такте:

я заметил, что *Si* певца никак не подходит к моему фортепианному *Si;* и Молчанов также заметил, что здесь *что-то не то.* Когда я пел этот напев, то певец находил, что я пою верно; когда я повторил, тщательно стараясь воспроизвести интервал певца, то оказалось, что и мой голос не совпадал с фортепианным *Si.* Я знал различие, существующее между темперированною и естественною гаммою, находящееся в нашем голосе,— но полагал, что это более теоретическое (математическое), но

не полагал, чтобы это развитие так явственно могло сознаваться нашим ухом. — Это навело меня на мысль устроить фортепиано нетемперированное в такой системе, как обыкновенное. За основание я принял естественную гамму, вычисленную акустическими логарифмами по методе Прони; в этом энгармоническом клавицине все квинты чистые, диезы, отмеченные красным цветом, отделены от бемолей и по невозможности в самом механизме инструмента, я пожертвовал *fa♭* и *ut♭*, чтобы сохранить *si♯* и *mi♯* *, потому что наши народные певцы — по непонятной для меня причине поют более в диезных нежели в бемольных тонах».

[«ПРОЩАЙ, ДЕВКИ...»]

Подмосковная песня с голоса Малоярославского крест[ьянина] Якова Васильева, запис[анная] мною в Москве в 1863 [году].

Какая глубокая, драматическая грусть в этой песне; в 4-м такте слышится *всхлип*. Как ни просты и ни безыскусственны слова ее — но я, по крайней мере, не могу я слушать без душевного волнения.

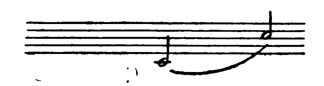
Любопытно противоположить друг другу:

1. Молодечество в песне, которую я отношу ко временам язычества — («Ай ли просо»).
2. Величавость наших церковных напевов.
3. Мечтательность в наших протяжных песнях, как н[а]пр[имер], «Степь Моздокская», или «Как со вечера снежок порошица» (№ 13) *.
4. Иронический характер «У Троицы, у Сергия» (№ 12) *.
5. Тихое довольство — беззаботность в «Хожу я, гуляю вдоль по хороводу» (№ 26).
6. Разгул в «Камаринской».

Подобного разнообразия нет ни у одного народа — нам недостает лишь науки для разработки этих элементов.—

Нужна бы коллекция песен, разделенная по этим 3 родам.

Это — Гоголевская степь в нашей песне — даль бесконечная!



МУЗЫКА И ЖИЗНЬ

(В альбом Ольги Ив[ановны] Тимирязевой) *.

Мы с вами равно любим одно искусство, которое я считаю высшим из искусств. Об чем же, если не об нем, говорить мне с Вами. Но та беда, что об нашем искусстве нельзя говорить слегка; оно не поддается словам, и надобно всегда начинать издалека. Собственно об музыке можно говорить лишь музыкою же. Но Вы хотели слов. Не поскучайте же.

Вот на чем основано мое убеждение.

Человек не может быть равнодушным свидетелем противоречий в природе и в самом себе. Он устает от усилий разрешить задачу жизни: сопряжение зла и добра, воли и необходимости, блаженства и страданий. Ему нужен иной мир, мир примирения противоречий, таков мир искусства вообще. Но многие не поверили бы такому миру, если бы он нисколько не походил на мир действительный (реальный). Некоторые из искусств так близки к действительности, что воспроизводят ее со всеми ее противоречиями, хотя эти противоречия до некоторой степени и исчезают в пластических художествах. Что может быть ужаснее зрелища: отец с детьми, которых обвивают огромные гнусные змеи; — если бы это действительно происходило пред нашими глазами, мы бы бросились помогать страдальцу, или бы закрыли глаза, или бы смотрели, если не с отвращением, то по крайней мере с внутренним терзанием. Пред скульптурной группой Лаокоона — совсем другое чувство: мы смотрим на нее с наслаждением; мы открываем изящную сторону страдания; другими словами, искусство говорит нам то, чего не высказала еще ни одна метафизика в мире: гармонизацию зла между элементами жизни и почти законность этого элемента. Зачем он существует?—Мы не знаем, как не знаем, *почему* магнитом притягивается железо; но при некоторой наблюдательности мы убеждаемся, что это явление однозначительно с притяжением небесных тел, т. е. со всем чудным устройством вселенной. Живопись еще явственнее передает нам и страдания, и разные в действительности грустные или неприятные явления: и обветшалый дом и лохмотья нищего, и пыльную дорогу, и сырой туман... В одной известной картине Рюиздаля * изображено тинистое болото; на поверхности несколько зеленых листьев; водяная тишина — и больше ничего; в действительности мы бы и не взглянули на эту грязную лужу,— пред картиной Рюиздаля невольно задумываешься, душу обдает чувством чего-то спокойного, безмятежного — еще раз: искусство договаривает то, чего не досказала действительность.

Поэзия слова тоже не боится изображения ни внутренних, ни внешних страданий; Фауст, Манфред, Шильонский узник — теряют в искусстве все ужасное, даже отвратительное в действительности.

3 *

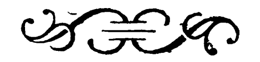
Наконец в музыке противоречия жизни исчезают совершенно; в музыке радость и страдание имеют представителями лишь мажорный и минорный лады,— к последнему я отношу и диссонансы. Музыке нет препон, нет препятствий, нет нарушенного блаженства; в ней даже не может быть чего [либо] низкого, смешного; эпиграмма, карикатура в музыке невозможна; она отряхнула прах действительности, всякую грубую определительность, но зато настежь открывает она глубокие тайники нашего духа, где задача жизни становится для нас понятною, хотя этой задачи мы не можем выразить словами, как не можем выразить и многого другого. Так, например,— нет человека, который бы мог смотреть равнодушно на звездную ночь, на поле, усеянное цветами, на безбрежное море, на огромные своды и на другие тому подобные предметы, которые получили название великолепных, поэтических,— но кто словами расскажет это впечатление? а между тем этим *невыразимым* впечатлением возбуждаются наши духовные силы, ибо за поэтическим ощущением невольно тянется мысль, за чувством чувство. Такое же оживляющее и миротворное действие, но в высшей степени производит и музыка. И замечательно: чем выше произведение какого-либо художества, скульптуры, живописи, поэзии,— тем более в нем того, что можно назвать *музыкальностию,*— т. е. свойство производить впечатление, невыразимое словами: неопределенная даль в пейзаже, неуловимый характер в лице Рафаэлевой Мадонны, покрывало, наброшенное на отца Ифигении, бесконечная перспектива в картинах Сальватора, Каналетто, даже Гранье *,— слово, недосказанное в стихе, — все это заставляет нас задумываться, зачувствоваться,— т. е. вызывает нашу душу к самодеятельности безграничной;— она входит в собственную свободную область, где нет ни цепей, ни затворов.

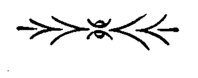
Действительно, когда душу томит неизъяснимое чувство, когда она ищет того, чего нет на земле,— это состояние мучительно; нет слов для него; нет против него ни доводов, ни [слово неразборчиво], шумов, оно есть, потому что есть; хотелось бы рассказать это чувство, что говорится, отвести душу; ничем его не расскажешь, как музыкой; она одна отвечает нашим недоговоренным словам, одна отводит душу,— уносит ее из земной юдоли и ставит ее лицом к лицу — с *невыразимым;* этой чудной силой не владеет никакое другое искусство.

Но искусство дает всякому, сколько кто может взять; простолюдин любуется светом луны, сиянием солнца,— но его ощущение не может сравниться с восторгом астронома, могущего вычислить строение мира, ходы светил небесных, строго движущихся в пространстве, с восторгом физика, открывающего в солнечном луче состав солнечной атмосферы.— Чем выше знание, тем выше самодеятельность духа, тем он свободнее и сильнее.— Простолюдин утешается итальянскою кабалеттой,

бессознательно она щекотит его ухо, она забавляет его как ребенка игрушка — хорошо и то, но музыка дочь математики, с нею делит она мир бесконечного,— оттого иное ощущение в музыканте, выразумеющем сопряжения звуков, тайны мелодии и гармонии — ему одному доступна такая область, существование которой не подозревается простолюдинами... Обо всем этом можно написать целые томы; но я уже начинаю пугаться моей длинной рацеи! Хорошо стихотворцам — они в немногих словах могут заключить целый мир идей,— бедный прозаик должен вытянуть целую вереницу фраз, для того только, чтобы сказать, как он глубоко сочувствует вашему направлению, как горячо радуется, что Вы не только любите музыку как искусство, не только мастерски ее исполняете,— но не боитесь и музыки — как науки...

20-е июля 1866.





ПИСЬМА

А. Н. Верстовскому

1

Посылаю Вам, Милостивый Государь, мою статью *о кантатах* *; уведомьте, если Вы что-либо в них заметите лишнего.— Я буду еще иметь время несколько переменить.— Прошу Вас усердно — не забыть прислать мне теперь прекрасный Ваш Романс *.

Ваш искренний почитатель и преданный Вам

Кн. В. Одоевский

31-е Декаб[ря 1823]

2

С. Петербург 1826. Декаб[ря] 11-е.

Живу: на Дворцовой Набережной, в Мошковом переулке, в доме Т[айной] советницы Ланской.

Здраствуй, друг Алеша! Что с тобою? Не забыл ли меня? Что до меня касается, я тебя попрежнему и люблю и помню. Что делаешь? пишешь-ли, написал ли что-нибудь новое? Я-таки сделал хотя одну, но большую новую вещь, т. е. женился, и теперь добиваюсь другой новой — ребенка *. Вообрази себе меня отцем семейства, целый день не вылезающего из халата, курящего трубку, едущего лимбуржский сыр и сочиняющего фуги; вообрази и не засмейся. С литераторами благодаря бога не вижусь, выключая тех, которые держут от себя литературную чернь в почтительном отдалении; Журналов, благодаря жене, не читаю, ибо она изводит их на завивки; Пишу и никому не показываю; житье да и только! — По временам играю и *пою*[1] твои творенья — и всех привожу в восхищенье; словом,

[1] В подлиннике над словом *пою* — 5 восклицательных знаков.

чего не доиграю, то допою. Оставшиеся у меня в памяти обрывки твоих Трех Песней * — возбуждает всеобщий восторг; сделай милость пришли мне Екземпляр оных, а за то

Видаешь ли Алябьева? Что с ним? Напиши мне непременно*. Поклонись ему от меня и попроси у него, чтобы он прислал мне ноты, у него находящиеся, а какие именно ничего не помню, но всех важнее *Reicha* *, который не мне принадлежит.

Здесь музыкантов вообще мало, но зато их собрания горячее; у меня собираются разные fanatico per la musica и мы гремим на всю улицу *.

Грешен, братец, грешен

Недавно я слышал оркестр волторн с клапанами *. Не знаю было ли ето изобретение при тебе в Петербурге. Меня же оно привело в восхищение. Я прежде думал, что клапаны дополняют только некоторые ноты в гамме и не ожидал много доброго от етих противуестественных нот для волторны. Но представь себе мое удивление, когда я услышал скрипичные пассажи, выделываемые на волторне со всею точностию, со всеми полу- и четвертьтонами с наблюдением piano и forte. Не можно вообразить себе етого еффекта, не слыхавши. Что, если бы ты, Директор музыки, решился приделать несколько таких волторн к Московскому оркестру? Дерфельд *— изобретатель етого берет, говорят, учеников — за бездельную сумму, ты бы сделал важный шаг в инструментальной музыке; если решишься, я с радостию здесь в Петербурге возьмусь хлопотать об етом. Недавно ездил я в театр смотреть твоих Бабушкиных попугаев * — пиеса вообще идет лучше, нежели в Москве, но зато Самойлова далеко не заменяет Лисицыной *; здесь нет никого для етой роли. Думая, что ето может интересовать тебя, я посылаю тебе афишку того спектакля.— Здешний театр — сарай пред московским.

Что делает Писарев? Скажи ему, что не он, но *Колумб* * его очень меня интересует, а еще больше интересуют меня мои книги, которые у него оставил Шпринг * и коих он до сих пор ко мне не присылает.

Батюшке своему поклонись низко и поцелуй его за меня, я никогда не забуду его ласк ко мне; попроси его, чтоб он промолвил мне словечко в твоем письме. Свидетельствуй мое почтение и всему твоему семейству.

Прощай душа, не забывай меня и пиши ко мне, а еще больше исписывай нотной бумаги. Непременно уведомь, что написал ты нового? Я боюсь, не закупался ли ты в актрисах и музыкантах? Будь уверен, что никто твоего таланта искреннее не любит

твоего Влад[имира] Одоевского.

3

Не распускай молвы о хлопотах с *Паном Твердовским* — все ето поверяется автору на честное слово и сожги мое письмо.

С. Петерб[ург] 1828. Генв[аря] 20.

Ты бы не стоил письма, друг Алексей Николаевич; так забывать, как ты забываешь, один ты имеешь искусство; я писал к тебе, поручил тебе кланяться, а ты хоть бы словечко. Ах, Александр Андреич! дурно брат! * Я на тебя так сердит, что если б не было дела, то никак бы не стал к тебе писать. А дело сие ниже сего значит:

В Цензурный Комитет, где я занимаю должность Секретаря *, прислана опера Загоскина *: *Пан Твердовский;* Цензор хотел пиесу ету запретить совершенно, я, не потому, что ты писал на нее музыку, а по чистой совести не находил в *Пане* ничего непозволительного, спорил с Цензором, но Цензор не согласился. Отправившись с докладом к Министру, я ему представил мое и Цензора мнение; Министр согласился с моим, но с тем, чтобы сделаны были перемены, требуемые Цензором.— Ети перемены касались не каких-либо мест, но всего содержания пиесы, ибо Цензор находил непозволительным выпустить на сцену *Злого Духа.* Руководствуясь примером *Русалок* и *Волшебного Охотника* *, я предлагал ему заменить Злого Духа — Лешим, или чем-нибудь подобным; Цензор не хотел дотронуться до пиесы; я, думая, что Загоскину и тебе лучше будет получить в каком-либо виде пиесу, но позволенною, а не запрещенною, взял на себя сделать ети перемены, с тою мыслию, что если вам они не понравятся, то вы всегда будете иметь время снова прислать пиесу, а время на переписку прошло бы без того точно такое же. Между хлопотами и делом, которым я истинно завален—я сделал ети перемены; приношу к Цензору — у него новое сомнение: он требует, чтобы переменено было имя главного лица, т. е. пана Твердовского и действие было бы перенесено куда-нибудь, но не в *Польшу* — ето бы значило переделать всю пиесу, и я решился испросить у Председателя позволения уведомить об етом автора; я не знаю Загоскин в Москве ли и потому пишу к тебе, уведомь его обо всех етих случаях; — я уверен, что он не рассердится за то, что я наложил руку на его сочинение и отнесет ето к моему истинному усердию — сколько можно облегчать авторов в Цензурном деле. Пусть пришлет он мне уведомление, как хочет он переделать пиесу, и я по его переменам переправлю на оригинале, находящемся в Комитете, отчего сократятся канцелярские обряды, или пусть пришлет вновь переделанную пиесу, что будет

продолжительнее.— Я же с своей стороны употреблю все, что законно могу употребить для скорейшего позволения его пиесы.

Прощай, душа; [слово неразборчиво] писал, написал бы больше, да нет времени; вот уже три недели, как я каждый день ложусь в 2 часа ночи и встаю в 7 часов утра — в продолжение всего етого времени я обедал только по разу в неделю, вокруг меня целая канцелярия писцов и беспрестанно пристают то тот, то другой; до сих пор я еще не знал, что значит служба! но, впрочем, не жалею об етом — по крайней мере не даром живу. Свидетельствуй мое почтение твоему Батюшке, если он не забыл меня, и всему твоему семейству. — Что с Писаревым? Я слышал, что он болен? что с ним? уведомь меня.

Твой Одоевский

P. S. Не видел ли Грибоедовых, Бегичевых? Напомни им обо мне.

4 *

[1829]

Ты напрасно думаешь, любезный друг Алеша, что я забыл тебя; неправда, я все тебя помню и люблю попрежнему; правда, я к тебе давно не писал, но ты разве исправнее меня? если вспомнишь, так еще мое письмо за тобою. Ты на меня сетуешь, что не занялся репетициями твоей Оперы! Душа! Петербург не Москва; ты, может быть, уже слышал, что я занимаю два места и завален работою денно и ночно и затем не только за сценою, но даже и перед сценою почти никогда не бываю; от сего единственный мой знакомый при Театре был Граф Виелгорский; но к нещастию он уехал в чужие краи пред началом репетиций Твардовского.— Если б ты написал мне или в Дирекцию письмо, по которому я мог бы явиться на репетицию вроде твоего Стряпчего, то, несмотря на мои занятия, уделил бы на ето время и лез бы из кожи за Твардовского, но без твоего письма и без знакомых я был бы с бока припека. Я хотел было писать к тебе об етом, но уже было поздно, ибо пиеса была поставлена с большою поспешностию. Я ожидаю Виелгорского, чтобы поговорить ему поправить ето дело, и, может быть, успею. Но, впрочем, не полагай, чтобы твоя пиеса шлепнулась *, как ты говоришь, я был при первом ее представлении; обставка ее возбудила всеобщее негодование, которое отозвалось и в Сев[ерной] Пч[еле] *, что, я думаю, ты читал; все отличили исполнение от сочинения и музыка во многих местах была аплодируема; цыганскую песню * поют во всем городе. Надобно прибавить, что текст оперы вообще не понравился; я не етого мнения и нахожу, что он хорош для музыкальных еффектов и что контрасты расположены искусно; дурная обставка, вероятно, была причиною такого мнения публики. Жаль мне твоего

чувствительного сердца, но надобно тебе сказать: что Самойлов * фальшивил изо всех сил, а из полдюжины хористов половина совсем не пела, а половина врала; один Резанцев * играл и пел хорошо. Чортом был низенький человек, одетый выворочённою шубою, и етот нещастный запыхался, бегая с одной стороны сцены на другую, ибо здесь, не как в Москве, был один чорт, а не два.— Мне весьма понравились: увертюра, финал первого акта и дует двух женщин; цыганская песня прекрасна, хоть и была изуродована паузами, которые, кажется, тебе никогда и в голову не приходили. Но скажу тебе, чего другому не скажу: что тебе далась Виолончель? — ты ее рассыпал без бережливости; заметь, что почти всякой № начинается и оканчивается ею, оттого, несмотря на различные характеры нумеров, есть какая-то монотония в Опере; ты, я думаю, сам с етим согласишься. Есть общее правило, всеми теоретиками и практиками принятое: qu'il ne faut jamais d'instrument dominant ni dans Symphonie, ni dans un Opéra *. Потом, не сердись — ты, а я сердился; зачем ты так мало обработываешь оркестр? ето твоя всегдашняя привычка,— я знаю, ты хочешь быть простым, ето прекрасно, но будь уверен, что простота не исключает отделку; ето я тебе всегда говорил в наших спорах и теперь еще больше в етом уверился, познакомившись с музыкою Генделя, которой я почти не знал в Москве; ты часто толковал о старинной простоте; послушай его Сампсона, его Иуду Маккавея * и ты увидишь какого рода ета была простота? Так! главный мотив прост, но зато в продолжение пиесы он исчерпан до глубины, представлен во всех возможных видах, так что по окончании пиесы ты совершенно удовлетворен — ничего более не ожидаешь; и притом не бойся слишком публики, хоть Публика везде Публика, но здесь она гораздо образованнее Московской; правда, Россини царствует, но здесь понимают Шпора и даже с удовольствием слушают Генделя; я недавно ето имел случай заметить в концерте, которой давала здешняя Музыкальная Академия и которой я членом *.

5

С. Петерб[ург] 23-е Сент[ября] 1831.

Помнишь ли, забыл ли меня, мой любезный Алексей Николаевич? — Я хоть и не пишу к тебе, но все тебя помню, все люблю и тебя и твой талант. Как давно мы не видались? Уже шесть лет! Где ето время? Агу! Я уже успел жениться, заслужиться, брить бороду ежедневно,—только еще не нажить детей, но ето еще будет со временем.— Теперь я к тебе с просьбою: здесь, вероятно, тебе известный музыкант-любитель *Норов* вместе с Ласковским издает Музыкальный альбом *. Позволишь ли ты украсить его своею прекрасною музыкой на Ро-

манс Грибоедова? Перебирая свои бумаги, я нечаянно нашел твою партитуру и дал мысль Норову просить у тебя позволения его напечатать. Чтобы не оскорбить твоего авторского самолюбия, етот романс, переложенный на фортепьяно, при сем прилагается; просмотри и утверди, а если хочешь меня одолжить, то не задержи присылкою, чтобы альбом успел выдти к новому году; — надеюсь, что по старой дружбе не откажешь *.

Когда же мы с тобою увидимся? Что бы тебе летнею порою сесть в дилижанс и по гладкому шоссе прикатить в Петербург. Квартира и стол для тебя готовы у меня на даче на Черной речке по Выборжской дороге у самой заставы, что говорится на юру отовсюду близко, а между тем чистый воздух, безделье, фортепьяно, твои старые друзья и знакомые? Подумай — как об етом. Вот истинно одолжишь. Я было тебя хотел звать еще нынешним летом, да холера помешала.— Ты на меня сердишься за твою оперу. Она совсем не шлепнулась, как ты писал ко мне; люди с талантом оценили ее достоинство и умели отличить произведение от дурной обстановки. Я не мог тут ничем помочь, ибо не имею никакого сношения с театром, с утра до поздней ночи занятый службою, я даже редко посещаю его — не так, как в Москве; да и к тому же скверного устройства здешнего театра ничем не исправишь. Хоть будь семи пяденей во лбу, не достанешь порядочной флейты, когда ее нет в оркестре, не заставишь хорошо петь, когда ни у одного певца нет голоса, не научишь Кавоса не ошибаться в кадансе — и не управлять, а следовать за оркестром, не приучишь публику ездить в Русской театр, когда возле был итальянский с прекрасными Певцами. В утешение тебе скажу, что твоя цыганская песня поется во всех гостиных—ето единственный венок, которого может ожидать музыкант от нашей публики.— Так не сердись же и люби

всегда тебе верного К[нязя] Влад[имира] Одоевского

адресуй:

на Дворцовой набережной, в Мошковом переулке, в доме Ланской.

6

Благодарю тебя душевно, любезный мой Алексей Николаевич, и за твой Романс, который прекрасен и который я везу по гостиным, и за позволение напечатать твою музыку на слова Грибоедова. Только с ним случилась беда; брат Издателя Альбома, я чаю, уже объяснил тебе, почему они не решаются напечатать его в Альбоме; дело в том, что слова им показались слишком, как бы сказать, *горячими* для книжки, которая назначается для девушек. Я спорил, спорил [...] но не переспорил. Теперь я тебя прошу дать *мне* позволение *издать твой Романс особенно;* считаю, что будет издан прекрасно; все издержки и хлопоты я беру на себя и доставлю тебе излишние деньги и

сколько тебе будет угодно екземпляров. Етим весьма мне одолжишь, ибо мне непременно хочется издать етот Романс.—За Вадима тебе очень благодарен—пиши, моя душа, заставляй играть, пора быть у нас Русской музыке—что за басурманщина в самом деле? — а кроме тебя некому за ето дело взяться.— Я, если хочешь, также занимаюсь иногда музыкою, да все басурманскою—попал я в члены здешней *Sing-Academie,* которая уже в продолжение 10 лет все состоит из 100 членов, все собираются по четвергам, всегда в 8 часов и все поет Генделя, Гассе *, Баха, Науманна—а весьма любопытно: я истинно не имел понятия о церковной музыке до етой Академии; теперь я врезался в нее по уши, и ето занятие невольно отражается и в моих Литературных и в Музыкальных произведениях. Читал ли ты в прошлогодних Сев[ерных] Цветах статью: Последний квартет Беетговена — ето моя. В нынешнем, если успею докончить, то помещу Биографию Себастьяна Баха *.— Ты мне пишешь — суди по-новому — ето больше ко мне относится, нежели к тебе; ты уже издавна писал славные вещи, а я только теперь начинаю созревать — ты замечаешь, что в продолжении пяти лет почти не было моего слова печатного — но может быть, я не потерял етого времени. Скоро будешь в состоянии сам об етом произнести решенье.—Жуковский, который теперь в Москве, весьма желает тебя видеть; он просил меня написать к тебе, чтобы ты непременно навестил его, ибо тебе легче будет найти его, нежели ему тебя в обширной Москве. Также бы я очень желал, чтобы ты познакомился с Кн[язем] Григорием Петровичем Волконским *, сыном Министра Двора; я пишу к нему о тебе, хоть он, впрочем, тебя и без того знает; он отличный музыкант и, что более всего, музыкант jusqu'a la moëlle des os *. Мы с ним распеваем Генделевы Фуги и божимся именем Баха. Прощай — Погодин * торопит.

Твой Одоевский

6-е Ноября 1831.
С. Пет[ербург].

Поклонись от меня твоему Батюшке — помнит ли он меня?

7

[1833]

Податель сего Г. Аднер * Швед и кларнетист, и, между прочим, отличный, отправляется к тебе, мой любезный и почтечный Алексей Николаевич, от меня с поклоном и с надеждою на покровительство; он никого в Москве не знает и никто его не знает; здесь же он отбил лавочку у Бендеров *, а что всего важнее человек примерный и несчастный. Все ето вместе с моею нижайшею просьбою, вероятно, даст ему в твоих глазах права на твое пособие относительно оркестра, дня и проч. при концерте, который он намеревается дать в Москве.

Вот видишь ли ты? я хотя пользуюсь единым случаем, чтобы писать к тебе, а тебе и в голову не придет написать мне слова два о себе, о твоих занятиях. Только и знаю о тебе, что по глупым спорам Журналистов, которые сами не понимают что толкуют, да по напечатанной арии из Вадима, в которой ты не взял на себя труда означить в некоторых местах инструментовку, что для нашего брата было бы очень любопытно *. — Здесь слава богу солистов приехало мало и потому в концертах надеюсь услышать что-нибудь порядочное; обещают миссу Бетговена in C и многие из его симфоний; наконец раскусил етого человека.— Постараюсь и о твоем гимне; напиши мне, можно ли будет дать его и в частный концерт, если, само собою разумеется, в оном будут петь придворные певчие.—

А видел ли *Новоселье?* * Каковы наши литературные монополисты? Каково искусство во всем уметь выставлять себя и свое лице, не опасаясь того, что его примут за [....]! Не нахожу лучшего слова для окончания письма. Обнимаю тебя

твой Одоевский

8

[1834]

Ето письмо, любезнейший Алексей Николаевич, доставит к тебе Василий Андреевич Каратыгин *, которого мне тебе рекомендовать нечего; он сам за себя постоит. Я с ним хорошо знаком и уважаю его не только как славного артиста, но и как человека с умом и огнем. Благодарю тебя, что не забываешь меня; и я также о тебе помню: я справлялся об Обероне *; печатной партиции нет, но для тебя я могу достать писанную; только ето будет стоить довольно дорого; уведомь меня, до какой суммы ты не поскупишься, а я уже буду торговаться. Напиши ко мне о сем с первою почтою, ибо ета переписка займет много времени, а я с теплом собираюсь покупаться в Ревельских ваннах *. Замечание твое о Писареве весьма меня тронуло: мы с етим человеком были всегда в престранных отношениях: он никогда не был дитятею, и в нем никогда не было ничего младенческого; он явился к нам детям в школу человеком взрослым, со всеми требованиями, со всеми холодными ращетами ума, которые рождаются в человеке только после долгой жизни; он производил на меня действие, какое всегда производит взрослый человек на дитятю; он пугал меня своею опытностию, своим положительным умом, знал ето и пользовался младенческою чертою, которая до сих пор осталась в моем характере; несмотря на то, я уважал талант его и любил его душевно, ибо иначе любить не могу. Потеря его была мне весьма чувствительна: с летами он мог бы сделать чудеса, ибо я уверен, что лета заставили бы его дать больше воли своему сердцу, которое у него было прекрасное, но которое он ежеминутно

Рукопись канона „Пой в восторге, русский хор“

Мірская пѣсня, писанная
на восемь гласовъ крюками
съ киноварными помѣтами.

Я всегда былъ убѣжденъ, что
произведенія простонароднаго
творчества должны ~~вообще~~ при-
влекать наше сочувствіе не
только в историческомъ, но и
въ эстетическомъ смыслѣ. Подъ
словомъ: простонародное творчество
~~(чтобы не затруднять смѣшивать съ~~
~~творчествомъ~~ я разумѣю тотъ
психо-физіологическій процессъ, ~~что~~
который совершается въ человѣкѣ,
незнакомомъ ни съ такъ называемымъ
классическимъ, ни съ такъ называемымъ
романтическимъ міромъ, само
произвольно, ~~или~~ или точнѣе
сказать невольно, безъ всякой впередъ
задуманной теоріи —
Такъ какъ то пѣлось...
сказалъ Крыловъ. — Простонародное
творчество конечно ~~не должно~~ можетъ
переходить въ народное, но не
должно смѣшивать ~~[illegible]~~
эти два понятія (какъ то часто
дѣлается благодаря сходству словъ)

Рукопись статьи В. Ф. Одоевского „Мирская песня...“

старался давить своим рассудком и своею ложною системою и в жизни — и в искусстве.— Не знаю, выйдет ли из меня что-нибудь путное, но только знаю, что люди, которых я защищал и на которых он нападал, теперь сделались классическими у нас писателями; те же, которых он защищал, уплыли в грязь; мнения, которые я поддерживал и над которыми тогда так усердно смеялись, ныне сделались всеобщими, противные им умерли прежде Писарева. Ето показывает, что я по крайней мере не совсем ошибался *; — я бы не должен был писать етого, ибо ни с кем так не трудно бороться, как с мертвым; но сообщенное тобою замечание Пис[арева] тронуло меня за живое, тем более, что, несмотря на наши откровенные с ним сношения, он никогда не говорил мне етого; вспоминая же о людях, которыми он восхищался, я право смело могу сказать je suis petit quand je me contemple, je suis grand quand je me compare *.— Вот тебе длинное письмо и только для одного тебя. Прощай — обнимаю тебя, не забывай тебя

истинно уважающего К[нязя] В[ладимира] Одоевского

Я слышал твой Гимн в концерте Ромберга. Он прекрасен и сделал большое действие. Жена велела тебе хорошо поклониться.

Видел ли ты партицию 9-й Симфонии Бетговена? ето чудо; в ней Бетговен проложил новую дорогу для музыки, которую никто и не предполагал. Французы насилу ее расчухали и теперь в Парижской консерватории от нее без ума.

9

Ты знаешь, Любезный Алексей Николаевич, если еще помнишь обо мне, что я Редактор по части музыки в Енциклопедич[еском] Лексиконе *, а как мне не хочется упустить из виду ничего хорошего и достойного, то изволь ты, по получении сего письма, одолжить меня; и именно: прислать мне *твою Биографию,* яко Музыканта и Сочинителя; в етой Биографии не забудь упомянуть о твоих напечатанных произведениях, с означением места и времени напечатания и об игранных твоих операх и других музыкальных пиесах. Ибо мы положили за правило: говорить о живых современниках, разумеется без всякой лести, но сохраняя одно историческое изложение их трудов, которое бы могло служить указанием для потомства; ето необходимо, ибо у нас, благодаря нашей беспечности, все теряется, ты не можешь себе представить, каких трудов стоит, по общей нашей православной беззаботности, отыскать какие-либо материалы о замечательных людях нашего отечества.— Например, не можешь ли ты достать каких-нибудь сведений о жизни *Давыдова* *, Сочинителя музыки Русалок, в Московском театре, вероятно, должны и в Архивах и между его товарищами сохра-

ниться воспоминания о месте его обучения, об его сочинениях и прочих происшествиях его жизни. Постарайся об етом, душа, много обяжешь. Если попадется что о *Гантошкине*, о *Дице*, о *Дегтяреве* *, тоже вали в кучу для меня; если нужно будет для етого выписки делать, или покупать манускрипты, тебе дам кредит до 100, а надо будет превышать ету сумму, тогда нас спросись.— О себе статью присылай как можно скорее, ибо буквы *Ва* уже отпечатаны и *Ве* теперь же нужна. Прощай

твой Одоевский

16 Декабря
1836
СПб.

Поклонись твоему Батюшке от меня и всем, кто меня не забыл; я уверен, что ты в числе етих людей.

Мой адрес все тот же: на дворцовой набережной, в Мошковом переулке в доме Ланской. К[нязю] Вл[адимиру] Фед[оровичу] Од[оевскому].

На конверте: Его высокородию Милостивому Государю Алексею Николаевичу Верстовскому *в Москве* — в Конторе Большого театра в Охотном ряду. Почтовый штемпель: С. Петербург 16 декабря 1836.

10

[март 1838]

Любезный друг Алексей Николаевич! Сей час только узнаю, что письмо, писанное к тебе за неделю пред сим, не было отнесено на почту по недоразумению, которое не редко в нашей Петербургской толчее, впрочем, оно к лучшему, ибо с того времени обстоятельства сего дела переменились. Дело вот в чем: 10-го Апреля в пользу Домов приюта бедных детей в Биржевой зале дается Concert-monstre, состоящий более нежели из тысячи музыкантов и певцов. Пришли нам какой-либо хор из твоих опер, который бы шел к етой огромной пропорции инструментов; если хочешь, напиши что-нибудь вновь, заставь Шевырева * написать для сего случая десяток стихов; можешь ввести соло для Бартеневой * и Григория Волконского (Basso), а в хор можешь запустить даже фугу, на два хора, давши одному (Придворным певчим) главную партию, а другому только удары (Хоры из Гвардейских полков). Инструментацию также можешь написать на два оркестра, на один обыкновенный и удары или forte для полковой музыки. Между солистами будет и тенор (о пространстве его голоса можешь судить по партии рыбака в Интродукции Вильгельма Теля, l'air du Pêcheur).— Если ты ничего не пришлешь, не исполнить ли твой гимн с трубами; но хорошо, чтобы было что-либо новое. В етом концерте все произведения Русских сочинителей. Учредители: Графы

Виельгорские *, граф [князь] Волконский и я. Дела приюта находятся под покровительством императрицы. Я бы желал, чтобы ты откликнулся (месяц времени много!), в чем не сомневаюсь *. Чем скорее пришлешь, тем лучше — ибо пропасть изданий переписывать. Присылай прямо ко мне: на Фонтанку, у Аничкова моста, в доме Кн. Долгорукова.

Твой Одоевский

11

2-е Января 1839
С. Пбург.

При сем, любезный друг Алексей Николаевич, отправляю к тебе, яко Директору Музыки, фортепьяниста *Генсельта*, артиста в высшей степени замечательного. Ты увидишь в его игре много совершенно нового, хоть он и не шарлатан. Дело в том, что особенный характер его игры требует хорошего инструмента, а он по-Русски не говорит, по-Французски плохо. Укажи ему и инструмент и помощников для оркестра; а человек он славный, только приголубь его, ибо он немножко раздражителен, как настоящий художник; он до того *впивается* в игру, что играет часов по десяти один сряду и потом делается болен. Хоть бы ты когда словечком меня потешил; хоть бы прислал нотный листок; а я ничего не знаю, что ты делаешь, а о тебе часто вспоминаю, хоть ты знаешь, все минуты дня у меня на перечете. Что бы тебе стоило переделать какую-либо из твоих опер на фортепьяно и прислать ко мне, ето бы дало мне возможность писать об них; а может быть, я нашел бы средство здесь их напечатать с выгодою для тебя. Вы, Москвичи, ныне ужасно стали сонливы; точно Вы не чувствуете; да выгляньте за окошко; нынче все живет на улице, в доме ходят только такие простаки, как я, по любви к искусству — а Вы еще и двери запираете.— Думай и весьма думай об *Concert-monstre;* прошлый год он не удался, ибо нашли невозможным дать для етого Биржевую залу, но к будущему году окончится новая зала Дворянского Собрания, которая будет огромнее Московской. Я теперь управляю делами Детских Приютов, кои теперь распространяются по всей России, и непременно настою, чтоб в их пользу был дан такой концерт. Мне бы очень хотелось, чтобы он весь состоял из произведений Русских Музыкантов, а сначала и конца по хору Генделя из Маккавеев или Мессии *. Где Алябьев? * Если бы ты мог и ему передать эту мысль. Видите, Господа, я Вас предупреждаю заранее? Имейте в виду следующие вещи: 1-е, Оркестр Русского и Немецкого театра; 2-е, Оркестры военные всех гвардейских полков; 3-е, Придворные певчие, подкрепленные хорами певчих всех полков и кантонистов. В таком виде уже был дан здесь концерт; была сыграна вся опера Вильгельм Тель; выбор был

неудачный, une tempête dans une casserole *, притом в тесной, глухой зале Енгельгардтова дома, но еффект удивительный. Разделить оркестры и хоры можно так, как сделал ето Шпор в своей 10-ти голосной обедне; т. е. grand choeur, н[а]пр[имер], 3/4 всех наличных голосов и petit choeur, состоящий из 1/4 всех наличных голосов. Обыкновенное соло не может быть допущено, оно совершенно теряется. Видишь, как я к тебе записываюсь. Прочти *об себе* в Русском переводе Истории музыки Штафферда — статью о музыке в России *. Прощай, душа, будь здоров. Если хочешь знать мое мнение о Генсельте, то прочти мою статью в 12 № Литературных прибавлений 1838 года, стр. 237. * — Сегодня выходит 1-й нумер наших Отечественных записок, етой толстой кровности, построенной на защиту от нашествия татар и поляков на Русскую литературу. Напиши мне, сделай милость, что будут у Вас в Москве толковать об них *.

Твой Одоевский.

Мой адрес, на Фонтанке у Аничкова моста, в доме Князя Долгорукова.

12

Позволь, любезнейший Алексей Николаевич, во имя нашей старой приязни, рекомендовать твоему просвещенному и художественному вниманию подателя сего письма знаменитого Мортье-де-Фонтена *; рассказывать что-либо про него мне тебе нечего, он сам за себя говорит; он принадлежит к числу музыкантов сериозных; обладая всеми изобретениями нового искусства, он глубоко изучил всю древнюю музыку и вскормлен С. Бахом и Генделем; его *исторические* концерты здесь в Петербурге привлекали внимание всех знатоков и любителей; теперь он едет попытать счастья на Москве, оставляя здесь больную жену. Сделай милость, не оставь его своим содействием, в чем тебе будет можно; он наверное тебе понравится и как художник и как человек. Заставь его проиграть себе *последние* Бетговеновы сочинения, для многих фортепьянистов, несмотря на всю их прыть, недоступные. А между прочим, не забывай

всегда тебя любящего, уважающего и помнящего

К[нязя] В[ладимира] Одоевского

СПб. Румянцовский Музеум.
26 Янв[аря]
1854

13

«Помянух дни древние», рекомендую тебе, Почтеннейший и любезнейший Алексей Николаевич, отличного Русского ар-

тиста Григория Григорьевича Григорьева*; ты знаешь, что я на рекомендации весьма не податлив, но на этот раз считаю себя и в праве и в обязанности просить твоего благосклонного расположения к этому человеку; заставь его играть, и ты увидишь что это такое; он одарен глубоким музыкальным чувством и сверьх того это не мешает ему иметь в руке все новые выдумки концертного искусства; он на скрипке дома — ты это увидишь. — Я собираюсь на Страстной к Вам в Москву говеть и отдохнуть от моей матерной жизни; тогда надеюсь обнять тебя и вспомнить старину. Надеюсь, что ты не забыл человека, который всегда питал к тебе уважение как к таланту, и любил тебя как человека, и который называется

К[нязем] В[ладимиром] Одоевским.

12 Февр[аля]
1856
СПб.

От редакции «Энциклопедического лексикона».

К сожалению, лишь на сих днях я заметил в одной из рецензий на «Энциклопедический лексикон»* одно выражение, которое может иметь смысл слишком выгодный в отношении ко мне и совершенно несправедливый в отношении к г. М. Д. Резвому*, прежнему редактору по музыкальной части, которого продолжительная болезнь (а не другая какая-либо причина) заставила отказаться на время от сего занятия. Благодаря почтенного рецензента за его обо мне доброе мнение, я с тем вместе считаю долгом протестовать против употребленного им выражения, ибо молчание было бы с моей стороны неуместным и непростительным согласием. Все люди, имеющие сведения в музыке, и которые видят в ней не только искусство, но и науку, для многих недоступную, не могли без особенного наслаждения читать статьи г. Резвого, помещенные в первых семи томах «Энциклопедического лексикона»* и написанные с такою отчетливостию, ясностию и таким знанием дела, каких мы не встречали ни в одном ни русском, ни иностранном сочинении по сей части. Мы надеемся, что г. Резвой, поправившись в своем здоровье, снова примет участие в «Энциклопедическом лексиконе». Сведения г. Резвого, его опытность и любовь к искусству налагают на него эту обязанность, ибо его потеря была бы для «Энциклопедического лексикона» невознаградима.

Князь Вл. Одоевский.

Примечание издателя «Энциклопедического лексикона». Мы с удовольствием можем уведомить, что М. Д. Резвой, получив облегчение в своем здоровье, но, к сожалению, еще принужденный отправиться к водам, снова участвует в «Энциклопедическом лексиконе» и по обоюд-

ному согласию с князем В. Ф. Одоевским, по приезде своем из-за границы, разделит с ним соредакторство по музыкальной части «Энциклопедического лексикона». Сии литераторы нашли эту меру необходимою, ибо по трудности предмета, понятной для знающих музыку, и еще более на русском языке, почти все статьи по сей части должны быть составляемы вновь, и сверх того на каждом шагу должно изобретать новые слова и выражения. Издателю с своей стороны остается только благодарить за сие новое доказательство участия всех благонамеренных людей к его изданию.

Письмо в редакцию «Литературной газеты».

Милостивые государи!

В одном из последних нумеров вашей газеты * мое имя упоминается вместе с именем г. Резвого и других любителей музыки.

Зная постоянную добросовестность и беспристрастие вашего издания, я не мог не пожалеть, зачем в статье вашей забыто, что г. Резвый — не только глубокий знаток музыки и талантливый сочинитель, но что он своим переводом *Фуксова* * «Генерал-баса» установил *впервые* наш технический музыкальный язык — труд нелегкий, счастливо исполненный и заслуживший всеобщую благодарность. Этот труд требовал со стороны переводчика не только знания обоих языков, но и полного обладания музыкою, как *наукою* и как *искусством*. Если ныне преподавание музыки на русском языке сделалось возможным, если каждый из нас может теперь писать о музыке, не останавливаясь на каждом шагу, то этим мы обязаны единственно почтенным трудам г. Резвого. Чувство справедливости заставило меня сообщить вам это замечание; надеюсь, что вы не откажетесь поместить его в вашей газете.

С истинным почтением честь имею быть и проч.

Князь Вл. Одоевский.

А. С. Даргомыжскому

1

Поздравляю с сегодняшним знаменательным днем Вас и особенно себя. Моя супруга посылает Вам букет цветов, а я присоединяю к нему письмо.

Состоится ли завтра Университетский концерт? * Не смогли ли бы Вы мне обеспечить 3 билета?

Весь Ваш кн. В. Одоевский

[2] 2 февр[аля] 1846

2

[1846]

Дома Вы, или нет? Дело в том, что детям Полевого есть нечего, и надобно дать концерт в Благородном Собрании à grand orchestre с трубами и тромбонами, как выдумал Граф Сологуб *, который теперь у меня и просится к вам. Вы приедете (N. B. — у ворот ваших сани) или он к вам приедет —

Ваш Одоевский.

3

[1846]

Сологуб Вас просит нижайше приехать теперь ко мне для переговоров о концерте Полевого, который на него возложен *. Я ответил за Вас, что Вы не приедете; он отвечал за вас же, что Вы приедете. Кто прав? Кто виноват?

Владимир Одоевский.

4

Почтеннейший и любезнейший

Александр Сергеевич! Члены Академии наук и несколько друзей Князя Петра Андреевича Вяземского * празднуют 2-го марта юбилей его 50-летней литературной деятельности. Я — в числе Распорядителей по художественной части, и, в этом качестве, имею честь просить Вас о содействии; Русского поэта должен чествовать Русский музыкант. — Вот пред Вами стихотворения Кн. Вяземского; напишите на них музыку, которую бы мог пропеть бас — Петров, с оркестром, который Вы можете составить как Вам будет угодно — я на все заранее согласен; соберите только Ваши мысли *. Обед будет в зале Академии.

Не сетуйте на меня, что не предупредил Вас ранее; я даю Вам столько времени, сколько мне самому дали. — Не возьмете ли на себя труда пригласить от моего и других распорядителей (Плетнева, Веневитинова * и проч.) имени, — г. Петрова к вышѐозначенному соучастию; я не знаю даже, где он живет, а между тем дорога каждая минута. — Не удосужитесь ли, почтеннейший и любезнейший Александр Сергеевич, побывать у меня завтра в субботу от 12 до 4? Я не могу оторваться от дома, ибо должен видеть многих людей. — В согласии Вашем и в содействии нам Вашим талантом позвольте не сомневаться

Вас истинно уважающему

Кн. В. Одоевскому

24-е Февр[аля] 1861

М. И. Глинке

Вот тебе партитура Медеи *, любезный друг Михаил Иванович; насилу отыскал ее — так хлопотна моя жизнь, что с дачного переезда не успел еще привести в порядок мою Библиотеку. За Испанскую твою штуку спасибо. Как ее по имени и по отчеству, не знаю; что̀ мне сказать тебе про нее? Прекрасно, как все, что выходит из-под твоего ленивого пера, ибо ты ленишься—из рук вон. Право, грех. От этого у тебя выходят прелестные карапузики, голова, туло̀вище — чудо, а ножки приказали кланяться! В твоей Испанской *барыне* всего 480 тактов *; мало, весьма мало; но что хуже, на них всего 18—20 тактов de peroraison * — все-таки не в меру. Едва слушатели успели развесить уши и разинуть рты, как и *шрам* — кончено. Пойми, что *тебя хотят слушать,* хотят *долго* слушать, и что публику надобно кормить *жеваным;* нежеваного она не переваривает и, бросившись с жадностию на лакомый кусок — жалуется на индижестию *. Бога ради будь подолговязее. На твою Испанскую барыню я смотрю как на первую часть du premier morceau—жду второй части и коды. Если в тебе еспаньолизм все гомозится, отчего бы не написать *Испанскую симфонию,* где напр[имер], Jota arranguese (кажется, так она называется?) могла бы занимать место Intermezzo, если уже тебе не хочется более развивать ее?

Я бы давно к тебе заехал, — но хлопот полон рот с огромною лотерееею, которую мы затеяли для Общества посещения бедных. Одна поверка нумеров билетов занимает целые дни, а еще беда: у жены ревматизм в ногах, и она едва может пройти по комнате. Но на днях удосужусь и уж как хочешь притащу тебя к себе, напр[имер] в Пятницу. Ась?

Твой всею душою к[нязь] В. Одоевский

21 Октября 1851.

На подлиннике письма: «Доброму и любезному сотоварищу в жизни, в знак приязни и памяти

Михаил Глинка

29 октября 1851 года С. Петербург».

На конверте: «адрес. Его Высокоблагородию Михаилу Ивановичу Глинке.
при сем Медея
От к[нязя] В[ладимира] Од[оевского]».

А. Н. Сѐрову

1

Как же такие вещи делать, отец родной? Посылаете Вы к нам в Русское музыкальное общество пиесу для исполнения и в то же время браните нас на повал (говорю к нам, ибо

имею честь быть Председателем той самой Комиссии, которая, по Уставу, должна рассматривать пиесы, присылаемые на исполнение, или на конкурс) *.

От Алек[сандра] Серг[еевича] Даргомыжского мне, *по принадлежности,* сообщены и Ваша пиеса и Ваше письмо (без числа месяца) *. К кому это письмо? если для одного Александра Сергеевича — то мне до этого письма дела нет; если это письмо назначено для сообщения Комиссии, то я, как Председатель ее, принять его не могу, а тем менее представить в Комиссии, — ради сохранения ее достоинства, а равно и достоинства всего Общества, которого Комиссия есть представитель пред публикою и авторами. Перечтите это письмо и Вы убедитесь, что никакая в мире ассоциация, как нравственное лицо, не может принять письмо, написанное в таких выражениях. — Уже одно слово: *требовать* — звучит странно. Требовать чего ли[бо] от Общества, учредившегося собственными силами, — может лишь Правительство, от которого зависело разрешить, или не разрешить учреждение Общества, которое имеет право рассматривать и судить, и потому находиться вне требований — но это слово еще бы куда не шло. Затем:

1-е. Что сочинитель имеет право присутствовать при репетициях своего сочинения, это разумеется само собою, — и так и делается.

2-е. Исключение или отвод одного из членов Комиссии есть *требование,* не имеющее никакого *законного* основания. Мы — не присутственное место; наши права и обязанности определены Уставом, — хорош ли, дурен ли он — все равно; это — дело опыта и *последующих соображений,* как пишется в официальных бумагах; но пока Устав существует, мы не можем изменять его по произволу, ни дополнять, ни сокращать; Устав никогда не предполагал возможности *отвода* в деле искусства. Впрочем, если пойдет дело на Свод зак[онов], то я Вас поражу собственным Вашим оружием — загляните X-й т[ом] Свод[а] Гражд[анских] Зак[онов] кн. VI, гл. IV, отд. 1 и 2-й и прочтите 1-е все ли подозрения принимаются в уважение и какие именно? 2-е должно ли подозрение доказано? и 3-е принимается ли отвод, требование коего выражено не *«с надлежащим почтением* (sic)».

Но впрочем, повторяю, все эти формальности к делу искусства не применимы.

3-е Требование *объяснений в случае непринятия* — также не основано ни на одной статье Устава, да и практически невозможно, ибо иначе все время Комиссии будет поглощено полемикой вследствие таких объяснений.

Тут вообще дело простое: Общество предлагает сочинителям *условия;* воля сочинителя принять или не принять их, — но никому, ни в каком случае, не может быть предоставлено

права навязывать ему насильно такие условия, которых оно не предлагает.

Но, еще раз, оставим всю эту формальную сторону дела и посмотрим на его эстетико-нравственную сторону. Зачем заподозрить Комиссию в пристрастии, прежде нежели совершился факт, по коему можно было заключить, что она действует пристрастно? зачем в дело доброе, полезное, новое и трудное вводить следы журнальной полемики? — Судья в журнальной полемике — публика; комиссия или Общество тут не судья. Для комиссии довольно хлопот для исполнения и *положительной, определительной* обязанности ею на себя принятой. Хорошо ли, дурно ли исполняет свои обязанности — тут опять судья — публика, но, очевидно, что этот суд может иметь место лишь *по,* а не *до* исполнения этих обязанностей. Будет еще время и бранить и подозревать и проч. т. п.

Положа руку на сердце, можно смело сказать, что Русское Музыкальное Общество в короткое время своего существования сделало *одно* больше, нежели все другие до него бывшие музыкальные Общества: и вырос хор из-под земли, и играются вещи новых Русских сочинителей, и вещи не исполняемые в других концертах, и учрежден конкурс, и новые таланты знакомятся с публикою — все это дает право ожидать большего сочувствия от таких людей, как Вы. Прискорбно мне это писать, во 1-х что пишу к Вам, и во 2-х что все это для меня не ново и не неожиданно, ибо издавна участвуя в разных ассоциациях, я сделал следующее грустное наблюдение: в нашем Славянском племени вообще есть какой-то элемент, разрушительный для всякой ассоциации; никак мы не можем забыть нашего *я,* никак не можем принести его в жертву общему делу, а без того никакое сопряжение между людьми невозможно. Докажите, сделайте милость, что этот элемент Вами побежден; эта победа нисколько не ослабит Вашей индивидуальной самобытности, ничем не свяжет. Действует Общество не так, как бы Вам хотелось — на то есть гласность, суд публики; хотя справедливость требует: судить об Обществе по тем условиям, в которых оно образовалось, и по результатам его действий. Не нравятся самые эти условия — испытайте сделать лучше, испытайте, как легко все это дается. — Гумбольдт * говорил, что Христофор Колумб не тем велик, что открыл Америку, а тем, что туда *поехал.* В том вся штука. Не будем же кидать камнями в тех, кто решился тут *съездить.*

Вот и Ваше письмо и Ваша, по *моему* мнению, весьма замечательная пиеса; considerez cette affaire comme non avenue *; бросьте в воду все постороннее делу и пришлите мне, *как Председателю Комиссии* эту пиесу при двух строках,— без всяких церемоний,— о Вашем желании исполнить ее в одном из вечеров Общества; *тогда я буду иметь право* представить ее в

Комиссии. Простите мне некрасивость этого письма; — я болен и пишу к Вам, лежа в постеле.

Вам искренно преданный

К[нязь] В[ладимир] Одоевский

30 Дек[абря] 1859

2

Я не отвечал Вам, почтеннейший и любезнейший Александр Николаевич, и потому, что был болен, да и теперь хвораю, а больше потому, что писец задержал Вашу партитуру — ради праздничных парадов — (он полковой).

Из сего Вы можете заключить, что Ваша Рождественская песнь принята к исполнению и полагают ее назначить в последний 10-й вечер Общества*, недели чрез три, если не будет *в днях* от *других концертов* препятствия, ибо иначе не успеют хористы училищной Академии разучить. Для скорости один экземпляр списывается там, другой, с голосами, при сем препровождается; *проверьте* их и постарайтесь прислать их ко мне сегодня же часов в шесть, чтобы успели сегодня попробовать.

Ведомо Вам буди, что автор, *если желает,* может:

1. *Сам* дирижировать на вечере.

2. *Сам* разучивать — по Вторникам в 7 часов в Музыкальной Академии, что в Михайловском Дворце, где Директор Рубинштейн и разучивает с хором приготовленные партии. Стоит туда приехать.

На письмо Ваше буду отвечать особо* — теперь не успею,— ибо вижу из него сцепление разного рода недоразумений.

Вам душевно преданный

К[нязь] В[ладимир] Одоевский

12 Янв[аря]
1860.

3

Москва 27-е Августа 1863.

А позвольте Вас спросить: за что Вы меня забыли, почтеннейший и любезнейший Александр Николаевич? — Неужли Вы когда-либо могли сомневаться в моем искреннем сочувствии к Вам и к Вашей художнической деятельности? Слышу я о Вашей Юдифи,— но из нее слышал только то, что мне пропела Юлия Федоровна Абаза* на память — и что меня глубоко порадовало своею оригинальностию,— но как вышедшее от Вас не удивило. Что бы Вам хоть на несколько дней прислать мне Вашу черновую партитуру — (Skizzen-Partitur) — ведь с очками на носу я еще препорядочно разбираю, как бы нечетко ни было. А какое бы мне Вы доставили наслаждение! Пока Вы

идете по Вашему смелому поприщу — я занимаюсь вырыванием корешков, которые, может быть, Вам, художникам, на что и пригодятся. Вот Вам пока два маленьких. Очень бы желал я знать об них Ваше мнение как художника и как теоретика.— На днях пущу новую старинку — я отыскал *любовную* песню, написанную крюками *, и — на *гласы,* или на погласицы,— и несколько *гармонизаций* Тихона Макарьевского (время царя Алексея Михайловича). Мне кажется, что *гласы* и неразлучно с ними соединенное триестествогласие — т. е. почтенный Dreyklang на тонике, или по крайней мере на медианте (но отнюдь не на Диапенте *, как делал Бортнянский, когда совесть ему зазрила подсластить церковный напев септаккордом) — может иметь применение и в сценической музыке — для контраста, н[а]пр[имер], когда на сцене нужно церковное пение. Что мне рассказывать Вам, какое действие произведет ряд септаккордов, прерывающих ряд чистых триестествогласий! — При употреблении септаккордов в церковных *зацах* * этого рода контраст не существует. Мне кажутся возможными следующие сопряжения:

1. Триестествогласие строгое по гласам бездиезное и безбемольное.

2. То же и над ним в нахлобучку fugato в качестве контрапункта.

3. Бездиезная и безбемольная мелодия и контрапункт хроматический и даже энгармонический но без [нрзб.]

Наконец хорошо бы, кажется, иногда было пустить — аккорды undecima et tre decima,— но в постоянном безбемолии и бездиезии.

Не знаю, ошибаюсь ли я, но мне сдается, что эти резкие оттенки, несколько продолжительные, могут быть источником довольно новых еффектов.

Как бы о всем этом мне бы хотелось потолковать с Вами— когда будете в Москве, не объезжайте дома Волконского, на Смоленском бульваре, возле Земледельческого Училища № 21, где живет

Вас душевно уважающий К[нязь] В[ладимир] Одоевский.

А когда и где выйдет Clavierauszug Юдифи. — Какую Вы теперь штуку творите — дайте весточку.

[В дирекцию Русского музыкального общества]

Шутка и дело . *Конфиденциально*

Вход. № 2

Милостивая Государыня

Дирекция!

Удостоили Вы нас поручением исправлять обязанности, обозначенные в § 12 Устава, а сих обязанностей всего четыре, а именно:

1. Рассмотрение сочинений, представляемых на соискание премий, или на конкурс.

2. Idem — для исполнения.

3. Присуждение премий исполнителям.

4. Составление программ для концертов.

По всем этим четырем пунктам, Вы, матушка Дирекция, делаете *окончательные* постановления,— но, как именно сказано в том же параграфе, *«соображаясь с их* (т. е. нас грешных) *заключениями».*

Из сего логически следует, что должны же быть с нашей стороны *«заключения»* — по коим бы Вы могли делать *«окончательные постановления»* т. е. *принять* наши заключения, или *не принять,* то воля ваша,— но *выслушать-то Вы их обязаны.*

Комиссия служит Вам, матушка Дирекция, с рабским усердием, и таких Вам слуг в другоредь не нажить: — каждый понедельник она с вниманием и долготерпением выслушивает, по Вашему же распоряжению, разное юношество, стремящееся *к исполнению* на вечерах Общества, и на их горделивые порывы ответствует, что им надобно еще поучиться для того, чтобы быть достойными этой чести, что такая честь нелегко дается и проч. т. п.; — и о том уже расславлено по целому городу; все знают, что Комиссия делает свои *заключения* обо всех порывающихся к исполнению, так, что она уже хотела вывесить на дверях

Per me si va nella città dolente...... *

Но оказывается, на поверку, что есть и другие двери для исполнения, ибо на вечерах Общества являются разные лица, *Комиссии неведомые,* и которые, для большей радости, обшикиваются Публикой.

Такое шиканье имеет на вечерах Общества более важное значение, нежели где либо, ибо тут обшикивают не столько исполнителей, сколько тех, которые об них делают

а) заключения

и в) постановления

т. е. в первых, и a portion, *нас,* а потом уже косвенно и *Вас,* матушка, что нам зело досадно и ради Вас, и ради нас, которые тут ни душой, ни телом не виноваты.

Публика — человек странный, она убеждена, что если сделано и *оглашено* какое распоряжение, то оно и исполняется. В этом резуверить ее можно лишь объявлением, что Вы, матушка Дирекция, в одном случае соображаетесь с Вашими собственными постановлениями, а в других нет и что Комиссия при Вас так, для блезира, а не для дела. Если оно так, то уж лучше это и рассказать публике, которая к большему горю убеждена, что кто на себя какое дело принял, тот за него и отвечает, на каковом основании она, публика, нас (т. е. Комиссию) зело приструнивает пока говорком, а на днях и Журналы нас (опять таки Комиссию) приструнят — и дельно: за чем

мы не исполняем своей обязанности? что же тогда нам делать: отмолчаться, или пустить в мир настоящий ответ на это: *зачем?* т. е. огласить такую у нас жестокую не разрешенную септиму, или простее сказать, такое отсутствие у нас порядка и последовательности и *взаимной связи?*

Выведите же нас, матушка Дирекция, из недоумения, и научите: как Вы нам прикажете Вам служить? и какие Вы меры заблагорассудите принять, чтобы нас *безвинно* на потеху публики не выводить; за собственные же грехи отвечать мы всегда готовы и Вас не выдадим.

В. Одоевский

18-е Янв[аря] 1860 г.

Э. Лагруа

Вы просили меня дать *критику* на «Норму» (условимся: это *моя личная критика),* вот она:

1) Вы были восхитительны во всех возможных отношениях, и 2) Никогда музыка Беллини не причиняла мне столько зла, как в Вашем исполнении.

Вы — человек артистического склада — легко поймете, что между этими двумя фразами меньше противоречия, чем между сюжетом «Нормы» и музыкою Беллини. Никогда я не ощущал сильнее всю доводящую до отчаяния нелепость этого композитора, который словно старается подыскать самые банальные фразы для выражения самых трагических положений. Это постоянное несоответствие нарушает закон драматического искусства, вносит определенную посредственность в исполнение и банальность в выражение, чего Вы никогда не достигнете. Как бы Вы ни хотели оживить, одухотворить эти монотонные вокализы, поднять их на высоту Вашего таланта,— они всегда упадут на землю. Вы держите в руках картонного паяца, а хотите сделать из него Геркулеса Фарнезского! * Это невозможно. Ваши усилия всегда будут находиться в обратном отношении к музыке, которую Вы принудили петь, так как не можете быть посредственной. Вы заставляете содрогаться, когда говорите: «In mia man alfin tu sei» *, а музыка отвечает Вам кабацкой фразой.

В дуэте с Адальджизою в *фа-миноре,* после слов: «Oh! rimembranza» *, которые Вы произносите с ангельским выражением, имеется мотив, один-единственный мотив во всей опере, который не запятнан банальностию. Вы поете его как богиня; впечатление, оставляемое Вами, непреодолимой силы действия; но это огромное действие убито, умерщвлено прыгающей фразою на словах: «Ah! si fa core, e abbraciami...» *.

А знаменитая «Casta Diva» *, разве это не обидная эпиграмма на характер друиды, эпиграмма, украшенная, правда, всеми этими вокализами, с помощью которых дурной современ-

ный итальянский вкус заразил драматическое искусство. А затем, во втором акте, после той сцены, где Вы так чудесно передаете борьбу между яростью и материнскою любовью, происходящую в сердце Нормы, сцены, где Вы пользуетесь тем, что для автора невозможно быть совсем банальным в речитативе,— так что забываешь про музыку, чтобы лучше слышать Вас,— и тут начинается этот злосчастный дуэт в фа-мажоре «Si, fino all'ore!!» * — верх банальности и противоречия со сценической ситуациею. Это хуже, чем у Верди, и этим много сказано; по крайней мере у Верди нет ничего, абсолютно ничего от взятых наудачу нот с какими-нибудь фиоритурами и бульканьями, необходимыми для того, чтобы заставить публику их проглотить. Так поле [битвы?] становится свободным, ничтожность мелодии допускает все виды выражения, включая даже хорошее, то есть то, которого там нет. У Беллини это другое дело, у него, к несчастию, всегда имеется замысел, всегда имеется мотив; замысел — абсурдный, мотив — неуместный, но он есть, и он сковывает ситуацию своими тщедушными нотами. Ни один гений мира не может разбить эти оковы, и, чем возвышеннее талант, тем более явным становится противоречие между ситуациею и мотивом. Вы схватываете ситуацию, Вы восхитительны, трагичны, Вы — подлинная артистка, но г-ну Беллини нет до всего этого дела: он хочет *любезничать*, несмотря ни на что. Вы играете высокую трагедию, а его замысел — дать лишь костюмированный концерт, прикрыв все трагические ситуации фразами, приправленными прогорклым розовым маслом.

Нет, это не настоящая сфера применения Вашего таланта, он недостойно скован этой невероятной посредственностью музыки Беллини и ему подобных. Конечно, в зале находились, может быть, два или три человека, чьи наблюдения совпадали с моими, хотя я их и держал при себе. Но массы, будьте уверены в этом, будут,— не отдавая себе в том отчета,— больше любоваться Вами в Донне Анне, чем в Норме; в свете признали, что «Норма» — это Capo d'Opera *, нечто вроде пробного камня для певицы, и Вы должны ее петь, несмотря на все то зло, которое это может причинить расстроенным умам вроде моего. Но верьте мне, что Ваш талант должен лишь изредка спускаться до мнения толпы; наоборот, Вы должны поднимать ее до себя, насколько это возможно, и Вы здесь не ошибетесь: после нескольких мгновений нерешительности, она невольно последует за Вами, потому что в таланте есть нечто магическое, он вызывает в человеческом организме состояние, подобное *одержимости* — [неразборчиво]. Предоставьте другим печальную привилегию беспрестанно вертеться, как белка в колесе, в этом однообразном и антиэстетическом репертуаре Беллини, Верди и tutti quanti.— Попробуйте приучить нашу публику, по счастию, еще довольно непосредственную в своих чувствах и

музыкально-одаренную,— вопреки тому, что о ней говорят,— и, так как я слышал, что мы будем иметь счастье владеть Вами, прельститесь большим делом, возьмитесь в будущем году за настоящую оперу с настоящей музыкой. Я не посоветую Вам, например, «Фиделио» Бетховена, это еще слишком рано для Вас, но я думаю, что, например, «Лоэнгрин» Вагнера, «Армида» Глюка, «Ифигения» [Глюка] соединят оба условия: позволят смело развернуться Вашему таланту и [неразборчиво] заинтересовать публику. Особенно «Лоэнгрин». Мы в гораздо большей степени музыканты, чем Вы думаете. Я не буду Вам приводить в пример Русское музыкальное общество, основанное в этом году *: там исполняют лишь оратории и симфонии, хор едва сформировался; нет ни одного певца — ни тенора, ни сносного баса, и, тем не менее, на десяти таких последовательных концертах была толпа, а затем — во-вне, не забудьте Европу, где уже устали от подсахаренной музыки, и не только в Германии, но даже во Франции, даже в Италии; я видел в Пьемонте «Гугенотов», исполненных скверно, но привлекших толпу. Не пройдет и трех лет, как Вагнер займет в Париже то же место, какого Бетховен достиг с такими трудностями. Вкус публики формируется,— медленно, но формируется. Также не пройдет и трех лет, как оперы Беллини и Доницетти не будут возможны ни в одной столице Европы. Надо, чтобы артисты приготовились к этому повороту во вкусах публики. Создайте же кой-какие свои уставы в музыке; Вы окажете артистам настоящую услугу; разучив с Вами, например, «Лоэнгрина»,— лишь для нас, кто не столь требователен,— они когда-нибудь поблагодарят Вас за то, что Вы заставили их изучать эту музыку,—как они вынуждены были изучать музыку Мейербера,— потому что публика попросит у них — и в скором времени,— и «Лоэнгрина», и «Риенци», и «Летучего Голландца», и даже «Нибелунгов». Я предсказываю Вам это со всей уверенностью, ибо я уже стар, и у меня было достаточно времени, чтобы наблюдать прогрессивное движение общественного разума. Я очень хорошо припоминаю время, когда не хотели слушать ничего, кроме Плейеля, Боккерини, Паэзиелло и других, чьи имена уже давно мертвы и забыты, когда редко исполняли Гайдна, а наивный Моцарт не имел другого прозвища, как der wilde * Моцарт; все это было не так давно, каких-нибудь сорок лет назад. Великая загадка жизни и умение схватить удобный момент или новый шаг в искусстве стали неизбежны. И такой огромный талант, как Ваш, должен смело идти по новому пути, это миссия, которую возложил на Вас бог, столь щедро одарив Вас.

А. Ф. Львову *

Нет, почтеннейший и любезнейший Алексей Федорович, я отнюдь не нападаю на Ваших хористов *, а по любви к искус-

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ
(1868)

В. Ф. Одоевский, А. Д. Александрова-Кочетова и другие
Снимок 1860-х годов

ству и по приязни к Вам сообщил Вам (и *одним Вам,* ибо с *публикой* я о таких вещах не говорю, она еще у нас до того не дожила) мои замечания с той точки зрения, как я смотрю на это дело, может быть и ошибочно. В искусстве я никаких авторитетов не признаю, а тем менее стану себе присваивать авторитет — какой бы то ни было; но я убежден, и Вы вероятно, что искусство никогда не останавливается, и тем менее *педагогическая часть* искусства, находящаяся *во всей Европе* в совершенном младенчестве. Наш хор прекрасен, но из этого отнюдь не следует, что он на какой-либо точке должен остановиться; иначе мы попадем в Китай, в котором *все есть,* кроме *движения,* оттого Китайцев не бьют только ленивые.— Никто лучше меня не может оценить всей трудности Вашего дела, чего стоит поддерживать хор всегда на одинаковой высоте, несмотря на поступающих новобранцев, которые едва явятся, как должны быть употреблены на *официальную* службу, весьма щекотливую. Это ужасно! я не понимаю даже, как [вы] справляетесь. Но если бы Вам возможно было не употреблять в дело *скороспелок,* и отделить часть из них на то, чтобы они единственно занимались сериозным изучением пения — тогда разговор был бы другой. Вы сами признаете нерешительность, с которою хористы атакуют ноту; не происходит ли это от употребления *скрипки* при обучении? — Для *скорого* образования официального пения,— разумеется, скрипка необходима,— но настолько же она вредна для настоящей верности голоса; ученик приучается не сам выговаривать ноту, но копирует ее со скрипки; привычка прислушиваться к скрипке имеет следствием то, что ученик в хоре сбивается на ноту других поющих голосов. Настоящая фундаментальная метода та, где не употребляется никакого другого инструмента, кроме камертона, от которого ученики должны брать какой угодно интервал, даже бемольный или диезный,— по одному его названию, а не только по написанной ноте. При таком методе обучения голос получает такую же твердость и решительность в пении, как в выговоре букв; тогда голосу не нужно уже скользить по горке, чтобы достигнуть настоящий звук написанной ноты, и различие между большою и малою терциею делается вполне явственным.— Все это — pia desideria *, не более,— и так в смысле сказанных мною слов.

Статьи Берлиоза и Фетиса я читал при их появлении, и готов подписать обеими руками все, что они говорят о Ваших собственных заслугах в музыкальном мире,— но согласитесь, что все написанное ими о Бортнянском * и о нашей настоящей церковной музыке, того к стене не прислонишь. Исторические, неоспоримые документы, в последнее время открытые, говорят совсем иное.

Ваш душевно преданный К[нязь] В[ладимир] Одоевский

Купфер (Дейс[твительный] Стат[ский] Совет[ник]) Адольф Яковлевич * Академик, Начальник *Физической Обсерватории*, где он каждое утро на Вас[ильевском] Остр[ове] у Горного Корпуса. Он едва ли не единственный человек, который в этом деле может быть полезен, да и цель Физической Обсерватории подходит к этому делу.

12-го Марта 1860.

А. Г. Рубинштейну

Как, дорогой Директор, Вы хотите возложить на меня обязанности прошлого года? * На сей раз это невозможно из-за тысячи и одной причины. Да и не кажется ли Вам, к тому же, что у Вас есть теперь некто, кто подходит для этого гораздо больше меня? Было бы гораздо удобнее во всех отношениях устраивать собрания у графа Виельгорского, а не в моей «мышеловке», которая не могла вместить и тех, кто бывал в прошлом году, а нужно ожидать, что в этом году их число удвоится; ко мне уже несколько раз приходили справляться. Чувства мои по отношению к Обществу не изменились — если Вы возлагаете на меня обязанности фонарщика, я соглашаюсь, но временно, так как, между нами говоря, я желаю и надеюсь покинуть Петербург *совсем и в этом же году* * — с меня довольно. Вспомните, что в прошлом году я согласился на это лишь временно.

Я не видел еще никого из [членов] Общества, а мне бы, однако, хотелось договориться со всеми вами по поводу одной статьи об Обществе, которую я собираюсь написать.

Надеюсь, что смогу повидать Вас, хотя в настоящее время у меня работы по горло. Я бываю дома каждое воскресенье от полудня до 5 ч.— имейте это в виду и передайте всем остальным.

Готовый к услугам К[нязь] В[ладимир] Одоевский

18 Сент[ября] 1860
Воскресенье.
Ант[ону] Рубинштейну.

И. П. Сахарову

Почтеннейший и любезнейший Иван Петрович! *

Занесла нас судьба в разные стороны и негде нам встретиться; я лишь по многом искании узнал о вашем местожительстве *. Неужли Вы никогда не приезжаете в Петербург? А если будете, неужли проедете мимо моих ворот? Ведь я думаю не умею переменяться, и попрежнему Вас люблю и уважаю,— да и было бы нам с Вами о чем перемолвить: я окончил (но еще не напечатал) книгу, за которую Вы, может быть, мне также скажете спасибо, как я *многожды* говорил Вам за Ваши. Заглавие ее: «Опыт руководства к основным законам мелодии

и гармонии для не-*музыкантов,* приспособленное (sic) преимущественно к чтению рукописей о нашем древнем песнопении» *. Немножко длинно, да нечего делать — таков предмет, которым, как Вы знаете, я уже лет 15 занимаюсь,— и наконец с божиею помощию дошел до того, что Шайдуров, Макариевский и Мезенец мне вполне понятны. Эти господа, особенно Шайдуров, были просто великие люди; Шайдуров сделал для нашей музыки то, что Гвидо д'Ареццо * сделал для музыки западной. Я разобрал все до тонкости и могу указать в немногих рукописях, бывших у меня под рукою,— *целую теорию нашей исконной мелодии и гармонию,* отличную от Западной и весьма глубокой; работа была не легкая; пробуя путь со всех концов, я испытал (!) начать прямо с акустики, и она вывела меня на свет божий. Радуйтесь, радуйтесь! Вся эта номенклатура: *гласы, осьмогласие, триестествогласие, погласицы,* наконец самые *крюки* с *степенными пометами,* все это сделалось мне ясно, и, если я не обманут самолюбием, то будет ясно и для всех, для Вас, господ археологов; а Ваша помощь, господа, тут необходима; целый мир разработки Вам подготовлен, извольте кушать, а хозяина не хулить — угощает чем бог послал. В Ваших статьях, напечат[анных] в 1849 г. в Журн[але] [Министерства] Народ[ного] Просвещения, я нашел драгоценные указания *, которыми воспользовался, разумеется, отдав Вам честь и место. Только вот моя к Вам просьба: не одолжите ли Вы мне некоторых рукописей, на кои Вы ссылаетесь? Многие у меня есть, несколько отличные от Ваших, но Вам ли мне говорить, что всякой вариант, особливо в таком деле, есть драгоценность. Я бы просил Вас: а) или ссудить меня ими, с позволением снять копии по моему усмотрению; б) или уступить их вовсе продажею мне или И[мператорской] П[убличной] Библиотеке; или наконец в) указать мне, где я могу найти их в Петербурге. Само собою разумеется, что все хлопоты по доставке будут мои — укажите только, как приступить к делу. Есть у меня сказание (известно) о степенных пометах, есть Макариевский, есть Мезенец,— но нет и не могу найти: сказание о подметках, сказания божественного пения, нет Указа о... подметных словах, чем, каким и проч. и т. п. Есть у меня чудесный экземпляр Ирмолога, где сведены линейные ноты с крюковыми; но должен быть такой же свод и для октоиха (самого важного) и для обихода. Не хотелось бы мне приступить к печатанию, не заглянув во все эти рукописи. Я уверен, что Вы глубоко сочувствуете этой моей работе,—и потому смотрю на Ваши рукописи, как бы лежали у меня на столе. Чтоб больше Вас разохотить, скажу Вам, что я открыл мимоходом и *гамму наших народных песен,* по которой что ни пой, все будет русское, и по которой можно легко исправить все искажения нашей исконной мелодии, на которых искусились Прачи, Варламовы и другие немцы; я провел ее даже к нашим сородичам-чехам, имея под ру-

кою редчайшее издание (сожженное Папистами) собрания их духовно-мирских песен. Наконец разложил на несколько простых элементов наши крюки, так что их легко будет печатать набором. Довольны ли Вы мною? ась? отвечайте словесно.

Вас издавна уважающий и любящий

Кн[язь] В[ладимир] Одоевский.

Румянцевский Музеум. 19 Октября 1860.

Нет ли у Вас отдельных оттисков Ваших статей по части древнего песнопения? Много бы одолжили. Те, которые Вы мне дали, я Вам, помнится, возвратил с моими отметками и у меня ничего не осталось, а надобно бы заглянуть.

Матв. Ю. Вельгорскому

20 Дек[абря] 1860.
Вторник.

Сколько я ни думал, но все прихожу к одному и тому же убеждению, что необходимо *поддержать* мысль о поручении *хора* Ламакину *, а не кому другому. Во-первых, и это самое важное, он человек очень смышленый, усердный, опытный и знающий музыку как в теоретическом, так и в практическом отношении; во 2-х, он всем знаком, всеми любим и уважаем, и его будут слушаться, несмотря на его мягкие формы; он, что говорится, со всеми *обойдется;* наконец, в 3-х, ваше сиятельство закинули умное словцо, которое попало прямо на одну из болячек общества, а именно, что у него Русское имя. Вы знаете, что я далек от всякого *квасного* патриотизма, но тут другое: враги общества распускают слухи, что все общество устроено только для того, чтобы дать *Немцам ход и деньги;* и в подтверждение, указывают на имена главных в нем деятелей. Это — нелепо, но в деле *ассоциации* такими толками пренебрегать нельзя; они производят неблагоприятное для нас движение в публике и уменьшают число *платящих* лиц, а оттого и дефицит. Я знаю наверное, что именно под влиянием этого впечатления многие богачи отстранят себя от звания почетных членов и от добрых взносов; надобно отнять у них благоприличный и якобы *патриотический* (!!) предлог, не помогать этому делу.— Я бы желал сообщить вашему сиятельству и другие мои соображения, выведенные из наблюдений над организацией Общества в продолжение этих двух лет, но на это будет еще время впереди.

Ваш душевно уважающий и преданный

К[нязь] В[ладимир] Одоевский.

В. Н. Кашперову

СПбург 1861—Мая 22-го ст[арого] ст[иля].

Благодарю Вас душевно, почтеннейший и любезнейший Владимир Никитич, за то, что Вы не забыли обо мне; хотя мы с Вами виделись мало,— но воспоминание об Вас для меня сливается с памятью о нашем незабвенном Глинке. Благодарю Вас за Сариотти *; я его искренно полюбил, он человек с талантом, с голосом и с душой, и из него выйдет очень хороший певец, но только, как Вы сами знаете, ему еще много надобно учиться и пению и музыке; — он сам это чувствует и потому весьма благоразумно отказался поступить здесь на сцену.

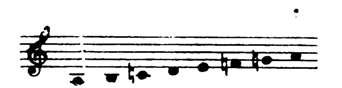
Я старался здесь, сколь было возможно, помочь Сариотти, к сожалению, весьма мало; он сам Вам все расскажет; дело в том, что пора не такая: конкуренция огромная, равнодушие публики тоже, у всех на уме и на языке в том или в другом смысле, одно: крестьянское дело.

Слышал я, что Вы деятельно работаете на музыкальном поприще. Странное дело: Русский человек пишет оперы в Италии, они играются с блестящим успехом, а мы на Руси ничего об этом не знаем *. Если бы Вы прислали какой-нибудь отрывок из Ваших оркестровых партитур, преимущественно инструментальный, или хоровой с не затруднительными партиями для солистов, то я бы постарался в нынешнюю зиму об их исполнении на вечерах Русского Музыкального Общества или в тех из концертов, где бывает хороший оркестр или хор.

Я тяну служебную мою лямку *, которая поглощает значительную часть моей жизни — конечно, не без горя о других, более мне сродных занятиях; но что делать! в России еще нет ни отдельного пространства, ни отдельного времени для искусств; мы находимся еще почти в положении первых плантаторов в Америке, когда каждый должен быть и хлебником, и сапожником, и дровосеком; в такие эпохи, отказываться от скучного, сухого дела для труда более привлекательного было бы при известной личной обстановке, до некоторой степени эгоизмом, особливо теперь, когда Россия зажила новою жизнию, когда кипит в ней сильное благодетельное движение, когда все отрасли общественной жизни, словно раскрытые рты, требуют здоровой, разумной пищи — а между тем безлюдье большое, одними идеями не накормишь; в этом отношении я люблю повторять слова Гумбольдта о Христофоре Колумбе: «он велик не тем, что открыл Америку, но тем, что *в нее поехал*». В новом поколении у нас много людей способных, много людей-начинателей, но из коих большая часть не могли еще отделаться от нашей славянской родовой болезни: ничего не

доделывать. Труд сухой нас еще пугает, во всем как в общественном быту, так и в науке и в искусстве; при всей нашей любви к музыке, у нас сотни людей, распевающих все кунштюки Верди пополам с Варламовскими романсами, но едва ли найдется один на сто, который не только бы знал, что такое интервал или аккорд, но который бы и поверил тому, что знание этих вещей необходимо для музыкантов. Надеюсь, что мы от этого вылечимся, как вылечились уже от многого, но для этого нужны суровые учители: время и опыт.

Однакож не думайте, что я по уши погряз в канцелярскую молотильню. Я приготовил к печати книгу: «О древнем русском песнопении» *, где постарался раскопать вещь непочатую: наши древние рукописи о музыке, которые доныне оставались иероглифами по очень простой причине, потому, что наши музыканты не археологи, а археологи не музыканты; в драгоценных отрывках наших *дидаскалов* XVI и XVII века — Шайдурова, Александра Мезенца, Тихона Макариевского — я нашел целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии, сходную с теориею средневековых западных тонов, но имеющую свои оригинальные отличия. Основание обеих теорий одно—Амвросий Миланский*, но это основание раздвоилось нá путь Западный и на путь Великороссийский. Словом, тот вопрос, который лет 20 тому задали мы себе с Глинкой: «что такое русская музыка или, ближе сказать, какими *техническими* условиями отличается та музыка, о которой мы невольно говорим: *здесь что-то русское?*»—для меня вполне разрешился. Когда моя книга отпечатается, я не замедлю прислать ее к Вам. Между тем, вот вам небольшой образчик из моих изысканий, относящийся единственно к нашей *народной мирской* музыке (церковная имеет свои особые условия, о которых невозможно ничего сказать в кратких словах).

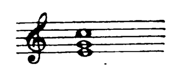
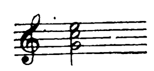
Возьмите наш *первый глас,* соответствующий *второму* (плагальному) западному церковному тону то есть

берите в этом ладу какие угодно ноты одну за другою, совершенно механически, но лишь с соблюдением следующих условий:

1) Принимать за *финальную* ноту в мелодии не Re, как во втором западном тоне, но La, или же малую терцию, или чистую квинту от La, так, чтобы всегда чистый Dreyklang пришелся в басу на La, как на тонике;

2) В мелодии не позволять себе *прямых* скачков на сиксту, а там менее на септиму. На все другие интервалы—вольно.— Понятия об subsemitonium modi у нас не существует; его даже

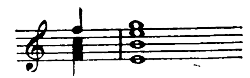
нет и в нашем горле. Итальянские учители у нас горько жалуются, что никак не могут отучить своих учеников брать не

а (то есть вм[есто] большой септимы берут всегда септиму с bemol).

3) В гармонизации не употреблять других аккордов, кроме чистого дрейкланга на тонике, позволяя себе изредка терцсекстаккорд на медианте,  но никогда даже квартсекстаккорда на доминанте 

Следственно si contra fa, со всеми его хвостами, у нас невозможно, хотя ими и исказили нашу музыку, с одной стороны, Бортнянский (ученик Галуппи!), а с другой,—Варламов.

4) Разумеется, всякое параллельное движение на *одинакое число степеней,* между басом и верхним голосом не может быть допущено, зато на так называемые скрытые квинты и октавы—разрешение, в затруднительных случаях, при стечении слишком резких квинт, при соседстве si с fa напр[имер]



надобно прибегать к гармонии sine quarta consonnante (см. Albrechtsberger's, sämmtliche Schriften — Wien 1. D. p. 143—154, § 84).

Все, что Вы напишете с соблюдением этих условий,— невольно отзовется русскою песнею.—Таков мой вывод из огромного количества исследований. Я могу ошибаться. Испытайте и сообщите мне Ваше мнение, без всяких церемоний; я вам буду несказанно благодарен и, если позволите, упомяну о том в печатаемой мною книге.

Как было бы любопытно сравнить оригинальные Амвросиевские напевы, которые верно хранятся в Миланской библиотеке, с нашими напевами, находящимися в Синодских печатных *нотных* сборниках, каковы: Октоих, Обиход, Ирмологий и Праздники. Эти сборники—неоцененное сокровище. Я исторически дошел до положительного убеждения, что здесь напевы сохранились без всяких перемен, по крайней мере с XI века, благодаря пометам гениального Шайдурова.

Извините за длинное письмо; кому как не Вам мне передать такие вещи, которые здесь в Петербурге поймут человека два, три не больше.

Пишите ко мне в С. Петербург в Румянцовский музеум, что на Английской набережной у Николаевского моста, и верьте моему душевному к Вам уважению.

Князь В. Одоевский.

Н. В. Кукольнику

Милостивый Государь, Нестор Васильевич!

Пьесы: «Северная Звезда» и «Зацветет черемуха» действительно принадлежат Михаилу Ивановичу; он написал их на слова графини Ростопчиной для предполагавшегося концерта в пользу Детских приютов, в 1839 г. учреждавшихся, и которых делами я тогда заведывал. Исполнение не состоялось, сколько помнится, потому, что мы не нашли никого, кто бы мог пропеть порядочно эту музыку; так дело и осталось; впоследствии копия с этого романса пропала у Глинки, а подлинник затерялся у меня в переездах. Лишь в 1860 году, т. е. после 20 лет, я нашел этот любопытный автограф, случайно разбирая мои старые бумаги. Хотя он был написан собственно *для меня,* но я счел его *общим достоянием* и потому положил его в Императорскую Публичную Библиотеку, где он помещен в одной из витрин хранилища рукописей, на видение всякому мимоидущему; г. Стелловскому оставалось лишь списать этот автограф.

Нельзя, конечно, приписывать большой важности этому произведению, но нельзя, по моему мнению, его назвать и слабым, и, позвольте сказать попросту, искусство требует откровенности, Ваш способ оценки в этом случае мне, с моей точки зрения, кажется вполне ошибочным *. На главной мелодии лежит печать Глинки; между десятками разных пьес можно тотчас угадать, что оно принадлежит его перу. Тут не может быть и спора, но сверх того эта музыка интересна уже потому, что в ней зародыш прекрасной вставной контральтовой арии в «Иване Сусанине» (Сцена Вани перед монастырскими воротами, а равно первой части «Камаринской» *). Так точно мы находим зародыш многих нумеров Моцартова Дон-Жуана в Идоменее, зародыш финала 9-й Симфонии Бетговена в его фортепьянной фантазии. Но ни Идоменей, ни Бетговенова фантазия нисколько оттого не теряют самобытного достоинства. В живописи мы с эстетическим любопытством ищем эскизов или этюд, предшествовавших картине великого живописца, и с горячим участием следим за *претворением* художнической мысли; такое участие точно так же разумно, так же поучительно и в области музыки. Вообще *все,* что вышло из-под пера гениального художника, имеет свое значение, особливо для соотечественников; к произведениям таких личностей нельзя прикладывать какую-либо произвольную табель о рангах,— это значило бы разрушать цельный организм жизни художника, обнимающий все его произведения в их последовательной связи.— Замечу

мимоходом, что такому историческому изучению творений Глинки много способствует похвальное обыкновение Г. Стелловского выставлять на них годы сочинения. Таким образом, никто не вводится в заблуждение. Такие цифры, основанные на автографах, на автобиографии, писанной самим Глинкою (и находящейся также в Императорской Публичной Библиотеке), вернее простых воспоминаний.

Посему не могу разделять Ваших мнений и о розысках коммерческой спекуляции; она делает свое дело и дело полезное: выводит на божий свет то, что забывается друзьями или затеривается у них, как это случилось со мною.— За такие розыски, мне кажется, следует быть благодарным; если они не всегда приумножают славу даровитого отечественного лица, то всетаки драгоценны, как материалы для истории его художнической жизни, и для его биографии вообще, а наконец, и для истории его времени.

Наконец, как мне сдается, может быть ошибочно, из Вашей статьи, что далеко не все работы Глинки Вам известны.

Я не охотник пускаться, без крайней нужды, в журнальные демонстрации; хотите ли сами принести в газетах повинную и объяснить всю историю публике? Сознаться в ошибке никогда не грех *.. Или предоставьте эту скучную операцию мне, ибо понятно, что я не могу промолчать о том, что прошло чрез мои руки, и в чем не могу иметь ни малейшего сомнения.

Примите уверение в совершенном моем почтении и преданности.

9 марта 1862 г.

Его превосходительству Н. В. Кукольнику, на В[асильевском] О[строве] 7 линии в д[оме] Малиновского, в кварт[ире] профессора Пузыревского.
В Москве — в Гост[инице] Париж на Тверской.

В. С. Серовой *

Благодарю Вас, Валентина Семеновна, за Ваше письмо *; я его читал с полным сочувствием и постараюсь Вам отвечать, как мне насмотрелось, наслушалось и надумалось в жизни. Только ведомо Вам буди, что я — эмпирик и враг всякой теории, падающей с потолка, как бы он высоко ни был. То только наше, что добыто прямым наблюдением, поверено опытом и из чего может быть сделан столь же строгий вывод, как из математической задачи,— да и вывод-то признаю законным лишь условно, т. е. до тех пор, пока он подтверждается дальнейшим наблюдением и трудовою разработкою.

Образовать публику в музыкальном отношении необходимо; это — долг всякого знающего музыку, как долг всякого знающего грамоте научить ей неграмотного. Задача — в способе исполнения.

Преподавая, как говорится (вернее было бы: передавая), людям различных возрастов, различных степеней образования, я долгим опытом дошел до следующих вывод[ов]:

а) Нет предмета столь затруднительного, которого нельзя было бы передать людям, не имеющим о нем никакого понятия, если только сам вполне обладает предметом.

в) Нет ничего труднее, как угадать степень познания своих слушателей (La bêtise a les abimes plus profonds que ceux de la sagesse) *.

Первое — дело труда и разумения.

Второе — чутья, изощряемого практикой.

Первое — Вам нипочем; второго — добьетесь.

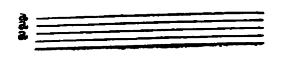
Главное дело — быть самому вполне вооруженным; спросите у Вашего мужа; он Вам расскажет настоящее значение латинских слов: instructus, instructor *. Вы так за это и принялись; Вы хотите сами вооружиться; но Вы просите у меня указания популярных книг о музыке; да сохранит вас бог от всех возможных популярных книг, метод сокращений, руководств и проч. т. п. Абсолютной методы для педагогики не существует и не может существовать, ибо она творится даже не нами, а самими теми учениками, с которыми Вы имеете дело; самый драгоценный из них тот, который всех меньше знает и всех тупее. Старайтесь отыскать это сокровище и изучайте его несравненно более, нежели других; он для Вас послужит камертоном и укажет исходный пункт для той методы, которую Вы должны будете изобрести в меру разумения Ваших учеников.

Вслед затем тупым и малознающим Вы найдете целую лестницу интеллигенций; собственно для каждого надобно особую методу, ибо если у Вас будет хоть 10 учеников, Вы не найдете между ними двух равных по степени знания, а тем менее по составу и взаимодействию их способностей; есть люди, которым не передашь ничего иначе, как путем аналитическим; надобно с ними всякую вещь пройти по крохам и привести к выводу почти невольно; другие совершенно теряются в частностях; им доступен лишь синтетический ход; дайте им формулу, на которую бы они могли опереться, или, лучше сказать, в которую бы они могли вкладывать все получаемые ими впоследствии данные; есть люди, на разумение которых можно действовать, возбуждая лишь их воображения; на иных надобно действовать посредством памяти, для которых, по выражению Брюллова, воображение есть не иное что, как вскипяченная память,— да нет и двух памятей одинаковых; у иного врезываются в память числа, собственные имена, местность, у других (как н[а]пр[имер], у меня) память поддерживается лишь воображением, к области которого принадлежит и способность классифи[ци]ровать (мнемотехника) *.

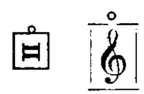
Точно то же и в отношении к музыке; для иных лучший путь — идти от акустики; принять струну за математическую

линию, объяснить отношение между ее делением и тем, что называется музыкальными интервалами; по моим наблюдениям, этот путь всех удобнее для взрослых; для других надобно начинать просто техникою, и когда в их слух почти насильно войдут гармонические сочетания (и ритм), то тогда уже передать им органическую связь, существующую между этими сочетаниями. Метода Шеве * тем хороша, что сопрягает эти оба пути; цифра, выражающая интервалы, есть в то же время выражение звука и удобно служит для практических упражнений, тогда как обыкновенное нотописание не дает никакого определенного понятия об интервалах и начинающий теряется во множестве музыкальных знаков, между коими не видит никакой органической связи. Так н[а]пр[имер], недоступное для многих (уже играющих и поющих) понятие о половинных интервалах нисколько не разъясняется линейными нотами; они не видят в изображении нот разницы между

Ничем не отличается по изображению La от Si, и Si от Ut; ничто глазам не говорит об их различии; а между тем главнейшая задача для учащегося сочетать в своем разумении ноту слышимую с нотою видимою. Цифрами легко обозначить половинные интервалы и для глаза: 12 34 5 6 7i; легко во всякую голову врезывается, что полутонные интервалы, в каком бы тоне ни было, находятся постоянно между 3 и 4 степенью и между 7 и i (октавою); отсюда возможность отыскивать Dreyklang и голосом (что самое важное и с чего необходимо начать) и на фортепьянах, и возможность понять, что ut, mi, sol и re, fa#, la — одно и то же, что посредством нот трудно вмещается в головы. Другая выгода: все ученики Шеве прекрасно знают все ключи, ибо, не приступая еще к нотам, они упражняются на Мелопласте, а этот снаряд не иное что, как просто пять линеек (portée), крупно начерченых на доске, видимой всему классу.



К этой доске принадлежат: ключи, начерченные на картонах, которые легко могут быть надеты на ту или другую линейку посредством колечка и гвоздика.



При упражнениях принимают за тонику любую строку, указывают на нее как на цифру: — 1,— и от нее идут вверх и вниз;

словом, проделываются многие певческие упражнения (в особенности 135, 246, 357, 461), начиная то с той, то с другой строки, без всяких нот, но одним указанием, посредством длинной жерди, на линейки или на пустые пространства между линейками. Понятно, что при таком приеме переход от цифр к нотам весьма нетруден,— и разнокалиберность написания с их ключами, диезами, бемолями, бекарами представляется не в виде бессмысленного хаоса, по ясной классификации *суть* дела поймана; остальное есть дело простой практики.

Сверх большого сочинения Шеве, верно Вам известного, существует Abregé de la Méthode Galin — Paris — Chevé — маленькая книжка, где сведены все существенные части методы. Есть также два маленьких издания Немецких, очень аккуратно сделанных. Если здесь не найдете, то я пришлю Вам из Москвы; — я велел их выписать Готье и Дейбнеру в достаточном количестве, что может пригодиться и для Ваших учеников.

Добудьте себе также: Methode de Piano par M-me Emil Chevé — нотами, это заменит Вам все возможные методы, экзерциции и проч. т. п. От этой методы идите прямо к morceaux les commençants Себастиана Баха, или к Avant-coureurs Кленгеля, изд. в Дрездене *.— Метода Madame Chévé — для фортепьян, та же, что и для пения упражнения ее мужа в его Abregé. К сожалению, фортепьянной методы этой у меня нет, но можно выписать.

Но пуще всего вооружитесь сами крепко; Вы, я знаю, не побоитесь Акустики, даже с математическими формулами; Вас и логарифмы не испугают; с ними познакомьтесь посредством Instr. element. sur les moyens de calculer les intervalles musicaux *.— Для уразумения достаточно знать первые четыре правила Арифметики и дроби, для чего, впрочем, у Прони в Введении есть особое руководство, ибо он писал (по крайней мере первую часть) не для математиков. Победите эту книжку; лишь она объяснит Вам вполне важнейшее из музыкальных явлений: различие между темперированною гаммою (как напр[имер], на фортепьянах и вообще на instruments a tons fixés *) и *настоящею, чистою,* находящеюся лишь в голосе человеческом; лишь она даст Вам понятие о гаммах не Европейских (напр[имер], Китайской), которых нельзя написать нашими нотами, как нельзя ими написать и некоторых интервалов, встречающихся в пении Великорусском, как напр[имер], звук между si♭ и ut, и который однакоже не есть si♮. Не думайте, чтобы это было произведением неискусства певца. Русский крестьянин берет и si и si♭ и ut очень верно, когда, по его чувству, это нужно в такой-то песне,— в другой же он постоянно и *никогда не ошибаясь* берет этот средний звук, находящийся, впрочем, и в валторне без клапанов.

Загляните в примечание IV страницы моего письма к Бессонову: «Об исконной Русской музыке»,— принадлежащее к

5 выпуску «Калек перехожих»,— я эту брошюру дал Вашему мужу; в этом примечании я исчислил несколько книг, по моему убеждению, *необходимых* для сознательного музыканта. Прибавлю к ним два весьма важные сочинения: Ein Skizze von d. Grundlage von Helmholtz 1863 и Merkel Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm und Sprachorgans» — говорят, что недавно вышло новое издание *.

Затем познакомьтесь для обучения законам гармонии с методою Lobe («Lehrbuch der musikalischen Komposition» * — кажется так, в 4 частях). Эта метода лучше других по большей последовательности и по дроблению трудностей, наконец, по количеству примеров.

Вот Вам на Ваше письмо ответ, почти брошюрка; не погневитесь за длинноту,— да еще и далеко я не все высказал, а в особенности о значении музыки. Ограничусь несколькими строками, предоставляя себе их развитие нашей дальнейшей переписке, если она Вам не надоест. Я считаю музыку — важнейшим элементом как в человеке, так, следовательно,— и в общественном организме.

Есть учение, которое схоластически и деспотически с потолка утверждает, что искусства вообще, и музыка в особенности, суть пустое бесполезное (и след[овательно] не нужное) препровождение времени. В опровержение сошлюсь на самых апостолов этого учения, хотя ценю их весьма низко за незнание их весьма легонькое, подбитое ветерком (за исключением, однако, Молешота), что обнаруживается их беспрестанными материальными (даже анатомическими, напр[имер], в особенности у Фохта) промахами, что при настоящем состоянии науки есть дело непростительное и убивает вполне пишущего человека — Бюхнер (Kraft und Stoff 3 Anl. XXXV) * допускает существование идеи и признает ее нематериальность. Стр. XXXVI он сознает, что источник Werden для него недосягаемая загадка. В «Geist und Natur» * (кажется, так — я цитую на память) он сознает свое полное незнание *пространства* и *времени* и *существа силы и вещества*. Словом, эти господа признают существование элемента *необъяснимого, невыражаемого, недосягаемого;* куда мы ни посмотрим, этот элемент входит в каждое явление, какое бы ни было притяжение магнитом железа зарождение музыкальной идеи,— действие, производимое местоположением, картиною, музыкою, постоянство различий, напр[имер], между растениями (химический состав зерна, овса, ячменя одинаков, но от овсяного зерна не вырастет ячменя, и наоборот) — все это — недоступное нашим наблюдениям и невыражаемое речью. Между тем, уничтожьте только притяжение — и земной шар распадется, выньте из человека художественное чувство — и человек распадется, ибо под словом элемент или элементы разумеется то, без чего данный предмет существовать не может *; так н[а]пр[имер], треугольник не может суще-

ствовать без трех сторон и трех углов, или без *одного* из них, а только с двумя. Именно в такую нелепость впадают люди, вычеркивающие из жизни удовлетворение требованиям эстетического элемента нашего организма. Из всех искусств наиболее музыка служит проявлением этого невыражаемого, недосягаемого начала,— этой загадки, которою сплочены все организмы. Музыка вводит этот загадочный элемент в речь человеческую,— которая без музыки, вообще без элемента эстетического могла бы только выговаривать: дай мне хлеба, дай мне мяса и пр. Оттого самые незначительные слова в музыке получают смысл, в них материально не находящийся; к мертвому слову прибавляется необходимый для всякого явления элемент невыразимого (см. музыку Вашего мужа); точно так машина необходимо нуждается в двигателе, а без него (напр[имер], без пара) она труп. Об этом можно написать целые томы. Подожду Ваших вопросов — и затем ставлю punctum.

Глубоко Вам сочувствующий [Одоевский]

11-е Янв[аря] 1864. СПб.

Вел. Кн. Елене Павловне *

[3 ноября 1864].

Директор московского театра Неклюдов * едет сегодня в Петербург. Он намерен ходатайствовать о назначении Николая Рубинштейна дирижером оркестра вместо Шрамека, который ровно ничего не стоит. Это наиболее удачный выбор, который можно было бы сделать по отношению к искусству в целом, потому что Николай Рубинштейн превосходный музыкант, превосходный дирижер, и в то же время обладает спокойной энергией и последовательностию в своих поступках, которые составляют отличие хорошего администратора; у него покладистый характер и он гораздо практичнее, чем его брат; конечно, он уступает Антону в том, что касается композиторского таланта и пианизма *; но эти два последних качества не являются необходимыми условиями, чтобы быть хорошим дирижером; и Николай Рубинштейн уже доказал это, организовав здешнее музыкальное общество, которое с каждым годом становится лучше во всех отношениях.— Концерты общества производят прекрасное впечатление,— особенно хоры,— и зала всегда полна. Можно сказать, что Николая Рубинштейна обожают в Москве и его назначение в театр будет встречено здешней публикой с живейшей симпатией. В то же время это не сделает худа и нашему Обществу, так как объединение функций его Директора и Дирижера Театра в руках одного человека положило бы конец той смешной ревности, которая существует между этими обоими лицами (которые должны бы помогать друг другу), и тем мелким затруднениям, которые возникают без всякого смысла, но причиняют Обществу серьезные затруднения.

Но в. и. в. небезызвестно, что имя Рубинштейнов не на хорошем счету у авторитетных лиц *,— я боюсь неудачи и назначения какого-нибудь невежды, вроде Вианези *, например, который, ко всеобщему изумлению, был назначен хормейстером театров и который, конечно, сделает все от него зависящее, чтобы не иметь возле себя такого законченного музыканта, как Николай Рубинштейн.

Со своей стороны Шрамек имеет сильную протекцию.

Я не знаю, как этот вопрос будет обсуждаться компетентными лицами, но я смею думать, что поддержка доброго намерения Неклюдова будет не лишней. Существует намерение поднять в Москве русскую оперу. В связи с наметившейся тенденцией, этого и требует большинство публики; напротив того, кружок любителей итальянской оперы суживается с каждым днем все больше и больше, и это вполне естественно потому, что большая часть богатых и роскошных семейств покинули Москву, а без их поддержки итальянская опера должна упасть и уже падает. Но для русской оперы нужен русский человек, каким и является Рубинштейн, несмотря на его имя, и такой, который был бы на высоте всей современной музыкальной культуры. Это было бы даже выгодной сделкой для Театра в коммерческом отношении.

При Обществе только что открыт элементарный музыкальный класс по методе Шеве, что было встречено массами с таким увлечением, какого не ожидали; за три прошедшие до сегодняшнего дня урока количество слушателей из всех слоев общества возвысилось с 60 до 140 и более человек, так что встает вопрос о том, чтобы прекратить прием,— принимая во внимание размеры помещения. Это поистине удивительно и утешительно. Несмотря на небольшое количество времени, которым я могу располагать, я вмешиваюсь в это дело, как могу — я дважды посетил класс, а на этих днях я публикую в «Дне» статью об этом *, так же как и небольшой элементарный курс для лиц, посещающих этот класс — мою давнишнюю мечту.

Дело в том, что русский человек — музыкант в душе (что заметила уже Екатерина II).

Я имею честь все высказанные соображения предложить на рассмотрение высокой мудрости вашего императорского высочества. Может быть, если Вы пригласите к себе Неклюдова, Вы услышите от него еще подробности, которые ускользнули от меня.

П. И. Юргенсону *

Я таки работал над Вашим Терминологическим Словарем *; кое-что прибавил, кое-что исправил, ибо—*много в нем неверностей.* Дайте мне недельку времени, т. е. до будущего поне-

дельника,— и я многое пополню,— если эта отсрочка Вас не расстроит.

Ваш искренно преданный Кн[язь] В[ладимир] Одоевской.

4-е окт[ября] 1865.
понедельник.

На обороте: Его Благородию Петру Ивановичу Юргенсону в Столешниковом переулке в д[оме] Лодыженского № 2-й. От Князя Одоевского. Почтовый штемпель: 4 октября 1865.

П. И. Чайковскому

1

До сих пор, многоуважаемый Петр Ильич, Вы слушали Вашу славную Оперу * лишь — *над ухом.* Не хотите ли проверить ее общее впечатление *издалека,* и для того придти сегодня в нашу с Ольгой Ивановной ложу? — и она и я о том Вас просим. Наша ложа в Бельэтаже № 14 *с левой* стороны [1]. Много нас одолжите *.

Вас душевно уважающий кн[язь] В[ладимир] Одоевский.

Четверг, янв[аря] 30. 1869.

2

Многоуважаемый Петр Ильич!

Я уже Вам кажется говорил, что театральный *тарельщик* портит Вашу прелестную музыку безобразными ударами, за что я даже долгом счел сделать ему отеческое внушение [2]; он бьет в Piatti *по-балаганному:*

т. е. {| ——→ |}, а не косвенно, т. е. {| ⇉ |}

тогда как лишь в косвенном направлении Piatti дают, хотя колокольный (смешанный), но все-таки музыкальный звук, который (т. е. господствующий) я даже поймал резонатором. Правда, что театральные тарелки зазубрены (ebrechés) и трудно их бить как следует. На таковом основании, и в награду за Ваше хорошее поведение (т. е. за мастерское сочинение музыки в Воеводе), позвольте поднести Вам *пару тарелок,* которые я выбрал с нарочитым тщанием; их звук, по резонатору, между *Fa* и *Sol,* как мне слышится, по крайней мере эти звуки господствуют.— Делайте с ними что хотите, велите употреблять при представлении Вашей оперы, дайте в распоряжение Консерватории, словом, спорить и прекословить не буду. Если же, и за-

[1] Возле средней царской ложи — прямо *против сцены.*
[2] Что по-настоящему было бы прямым долгом г. Капельмейстера.

тем, тарельщик будет бить в *прямом направлении* (когда именно в партитуре не обозначено, что требуется *сухой* звук), то, поелику это инструмент *турецкий,* то и тарельщика следует наказать *по турецкому обычаю* (alla Turca), т. е. посадить на кол.

Вас душевно уважающий кн[язь] В[ладимир] Одоевский.

6 февр[аля] 1869.

А не пригодится ли *чугунная гармоника* * в тех местах, где требуется *звончатость?* У меня очень не дурная, *хроматическая* — к Вашим услугам.

В котором часу завтра репетиция? Пустят ли меня, если я приеду. Я теперь несколько свободен.

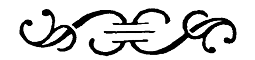
При сем *тарелки.*

3

Вторник, 11-е февр[аля] 1869.

Наша ложа сегодня в Бельэтаже № 12 *с правой стороны* * Приходите послушать Вашу музыку издалека.

Вам душевно преданный кн[язь] Одоевский.



ПРИМЕЧАНИЯ

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

К редактору Вестника Европы

Эта, самая ранняя из известных нам музыкально-критических статей Одоевского опубликована впервые в «Вестнике Европы» за 1822 год, № 8, апрель, стр. 313—317, под литерами: *«NN»*. Поводом для нее послужила малограмотная рецензия князя П. И. Шаликова на «Концерт госпожи Шимановской», напечатанная в «Московских ведомостях» от 6 марта 1822 года, № 36, стр. 1146. Данной статьей начинается серия публицистических выступлений Одоевского против князя Шаликова.

Стр. 79. *Шимановская*, Мария Агата, рожденная Воловская (1790—1831) — выдающаяся польская пианистка и композитор. С 1827 года жила в Петербурге, где и скончалась. Автор баллады «Свитезянка» на слова А. Мицкевича (1828), 18 избранных танцев для фортепиано (изд. Ленгольда, 1823), 20 exercises et préludes pour le piano-forte (изд. Ленгольда, 1821) и др. Ее пьеса «Вилия» для голоса с фортепиано (из поэмы А. Мицкевича «Конрад Валенрод») опубликована в «Лирическом альбоме на 1829 год», изданном М. Глинкою и Н. Павлищевым.

Каталани, Анджелика (1780—1849) — знаменитая итальянская певица (сопрано). Начиная с 1819 года неоднократно концертировала в России. Оставила сцену в 1827 году.

Слова Шаликова о Фильде, «перевертывавшем листы нот», Одоевский высмеивает также в статье «От читателя журналов» («Вестник Европы», 1823, № 7, апрель).

Стр. 80. *Замбони* (Дзамбони) — певица (контральто), примадонна Итальянского оперного театра в Москве.

От читателя журналов

Статья впервые опубликована в журнале «Вестник Европы», 1823, № 7, апрель, стр. 215—229, за подписью: *«Усердный читатель журналов»*. Автограф хранится в РО ГПБ, арх. О, оп. 2, № 29.

В марте 1823 года в Москве концертировал французский скрипач и композитор Александр Буше (1778—1861) — типичный представитель салонно-виртуозного направления в скрипичном искусстве. Игра Буше встретила восторженный отклик князя П. И. Шаликова — поэта, прозаика и журналиста, издателя сентиментального «Дамского журнала» (1823—1833). Шаликов, бывший в ту пору редактором «Московских ведомостей», поместил в газете хвалебную статью «О концерте господи-

на Буше» (№ 21 от 14 марта 1823 года, стр. 720—721), а затем и в «Дамском журнале» (№№ 2 и 3, март и апрель).

Стр. 80 «...Oh chi udi mai, chi vide
Si atroce caso?»
Alfieri Filip. at. 41, sc. 5.

«Кто видел столь ужасные дела?»

Витторио Альфьери — «Филипп II, король испанский». Явл. 41, сцена 5. Перевод с итальянского Евг. Воронова.

«...Чем превосходнее талант, тем многочисленнее критики» — Из статьи Шаликова «О концерте господина Буше» («Дамский журнал», 1823, март, № 2, стр. 75).

Стр. 81. *«...на прочтение всей библиотеки трудов его».* Еще в пятом и шестом номерах «Вестника Европы» за 1823 год Одоевский осмеивал мещанское направление «Дамского журнала» «с нежно-сентиментальным эпиграфом»: «Все служит красоте!» «Я бы желал спросить у г. издателя вышеупомянутого журнала: какая цель оного?—Неужели распространение роскоши и суетности, поддержание нашей привычки во всем подражать иностранцам? [...] Но теперь пора уже нам перестать давать повод иностранцам смеяться над нами и всякий вздор, выходящий у них, принимать с восхищением, переводить с жадностию!»

Nolo acerbam fumere. Phaedr — «Я не хочу есть [его, виноград] незрелым» — из басни «Лисица и виноград» древнеримского баснописца Федра, жившего в I веке н. э.

«...мнения о Д[амском] жур[нале] [...] Далее опущены пространные и малоинтересные выдержки из «Дамского журнала» и рассуждения по поводу них.

Si fractus illabitur orbis... «О, если б разрушенный перевернулся мир!» — из оды Горация «Кто прав и к цели твердо идет» (книга 3, ода 3, стихи 7—8).

Стр. 82. *nec plus ultra* — «до крайних пределов» (лат.).

«...гармонические звуки Моцартов и Гайднов...» В рукописи: «Он презирает гармонические звуки Моцарта и Гайдена».

«...и те и другие имеют свое основание?». Одоевский оспаривает утверждение анонимного автора, что «г-н Буше есть вовсе необыкновенное явление на музыкальном горизонте. Кажется, что гений сего артиста не покоряется безусловно общим законам, общим правилам на своем поприще...» («Дамский журнал», 1823, март, № 2, стр. 75).

Стр. 83. *Хроматическая лествица* — хроматическая гамма.

Italiana in Algeri — «Итальянка в Алжире».

nugae dificiles (фр.) — замысловатые мелочи.

Взгляд на ст[арую] и нов[ую] слов[есность] в Рос[сии] — Бестужев сравнивал творчество Шаликова с «нарумяненной музой».

Буше, Целеста, жена Александра Буше—арфистка и композитор; в 1820-х годах преподавала музыку в Петербурге.

Стр. 84. *Шульц*—московский арфист; *Пудиков* — известный московский арфист, концертировавший в 1820-х годах.

M. Bouché a fait un mauvais rêve aujour d'hui — «Господин Буше видел сегодня дурной сон» (фр.).

«...отказываюся от всех споров касательно Дамского журнала». Одоевский, не сдержав обета молчания, вскоре вновь ввязался в дискуссию, выступив с *«Письмом к издателю С[ына] о[течества]»,* за подписью: *«Т. В-ва»,* напечатанном в «Сыне отечества», 1823, ч. 85, № XV, стр. 25—32.

Несколько слов о кантатах г. Верстовского

(Письмо к редактору)

Статья впервые опубликована в журнале «Вестник Европы», 1824 № 1, январь, стр. 64—69, за подписью: *«Одвск»*. Перепечатана в приложении к книге А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки». Музгиз, 1948, стр. 171—172, и в сборнике «Избранные музыкально-критические статьи» В. Ф. Одоевского, Гос. музык. издат., М.—Л., 1951, стр. 82—85. Рукопись, озаглавленная: «Несколько слов о кантате и кантатах г. Верстовского (письмо к редактору)» с датой: «1823» хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 42. Наиболее существенные разночтения между рукописью и печатным текстом указаны в примечаниях.

Это одна из первых статей Одоевского о музыке и вместе с тем первое значительное выступление его в защиту творчества русских композиторов.

Знакомство Одоевского с Верстовским относится к 1823 году, когда Верстовский, обосновавшись в Москве, был назначен инспектором московских театров. Они встречались либо у А. Грибоедова, либо (что более вероятно) у друга последнего С. Н. Бегичева, в доме которого устраивались музыкальные вечера, привлекавшие людей «грибоедовской Москвы». По рассказу племянницы Бегичева Е. П. Соковниной, «почти ежедневными посетителями дяди были, между другими, князь В. Ф. Одоевский, очень еще тогда молодой, почти юноша, и товарищ его по изданию сборника «Мнемозина» Кюхельбекер, который давал мне уроки русского и немецкого языков. Часто оживлял общество весельчак Верстовский, который тогда написал знаменитый свой романс «Черная шаль» и певал его с особенным выражением, своим небольшим баритоном, аккомпанируемый Грибоедовым» (Воспоминания о Д. Н. Бегичеве. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 18—19). Вскоре, повидимому, отношения Одоевского и Верстовского перешли в дружбу и в дальнейшем, после отъезда Одоевского в 1826 году в Петербург, поддерживались перепиской.

Стр. 85. *В рукописи вместо «молодого нашего любителя музыки, господина Верстовского»* — «молодого нашего музыканта-сочинителя г. Верстовского».

В рукописи вместо «сочинитель их — не есть подражатель тем современным талантам» — «сочинитель их—не подражатель мелким талантам». Под сочинениями «в мелисматическом вкусе» подразумеваются внешне эффектные, изобилующие чисто виртуозной техникой произведения итальянских композиторов. В «Отрывках из истории драматической музыки» Верстовский характеризует «мелисматическое пение» как «руладное или многосложное» («Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. Изданный А. Писаревым и А. Верстовским». Книжка I. М., 1826, стр. 229).

После первого абзаца в рукописи следует текст, отсутствующий в печатном издании:

«Позволим себе здесь сказать несколько слов о самой кантате: Не входя здесь в ученые розыскания, которые многих пугают,—мне кажется, что музыку вообще можно разделить на два отдела: музыку простую, и музыку сценическую, т. е. соединенную с словами.

Музыку сценическую—[можно] разделить также на два отдела: на кантату и оперу в обширном значении.

Наконец кантата — по двум главнейшим родам поэзии (коих совокупность составляет драма) делится: на кантату эпическую и кантату лирическую.

Сие разделение, взятое отдельно от начал, из которых оно выводится сухо, но необходимо для определения места, а следственно свойств и объема кантаты[1].

Не знаю, нужно ли говорить о том, что если один дух должен оживлять все малейшие развития творческого произведения точно так же, как одно солнце освещает мириады миров, его окружающих, то первое условие музыки сценической будет—совершенное сообразие, или тождество музыки с поэзиею и что точно так же нелепо соединить стихотворение печальное с плясовым напевом, как в французский кафтан нарядить иракла [Геракла].

Если сие справедливо, справедливо и то, что как в эпопее характер поэта теряется в разнообразии предметов, им описываемых, так и в эпической кантате не может сохраниться ни единство темы, ни единство ритма, коих, напротив, сохранение необходимо в противуположной лирической кантате; ибо сия последняя соответственно лире, в коей поэт более всего стремится к возвышению своего собственного духа, совершенно отвечает идеальному целостному характеру музыки нашего времени[2].

Примерами из известных сочинений, теперь мне пришедших на память, могут быть: для эпической кантаты — Моцарта Motetto: Ne pulvis et eines superbe, оратория Ромберга die Glocke, а для лирической кантаты Pie jesu — Requiem Керубини и многие наши церковные песнопения.

Само собою разумеется, что ни совершенное разнообразие в эпической кантате, ни совершенное единство в лирической — быть не могут. Здесь должно заметить то, как говорят в наших рукодельных риториках и пиитиках, что роды сходятся; от сего там обыкновенно выводится заключение, что по сему правила для каждого рода определенными быть не могут; но—сему верить не должно; дело все в том, что в мире изящного, как и в природе, каждый предмет заключает в себе и единство и многоразличие, и целость и особенность, духовное и вещественное — различаются же предметы по тому только, какая сторона в каждом из них более преимуществует.

Заметим еще сверх того, что когда поэт проявляет свою идею, он неопределенность, бесконечность, необъятность оной—вмещает в определенной, конечной вещественной оболочке,—как бы утрачивает духовность своего идеала, но музыка, соединяясь с поэзиею, сообщает ей— свой неопределенный, духовный характер, как бы снова возвышает художественное произведение к идеалу — здесь вещественное уравновешивается с духовным; и вот причина — необыкновенного действия на нас поэзии, соединенной с музыкою, действия, которого отдельно ни поэзия, ни музыка произвести не могут.—Без сомнения — сие может быть толь-

[1] В одной из частей Мнемозины будет помещено более подробное изложение сих начал и развития оных. Из сего изложения почерпнута сия статья и с оным справиться мы попросим тех из наших читателей, которым что-либо в сей статье, по новости предмета, покажется сбивчивым. *Од*[*оевский*].

[2] В древности, во времена младенчества народов рода человеческого, дух человека был совершенно устремлен к предметам внешним, оттого все его произведения, все действия—носили на себе характер вещественности. И вот причина, почему музыка древних производила явления столь чудные, сильные—или, другими словами, материальные. Характер нашей музыки, имеющей свое основание в христианской религии, совершенно отличен: наша музыка не производит действий чувственных, но в недрах величественных храмов, исполняя душу благоговением, возвышает ее к всесоздавшему.— В сем различие духа времени древнего от новейшего должно искать и причину превосходства древней пластинки (как искусства, в коем преимуществует вещественное) пред новейшею. *Од*[*оевский*].

ко при сохранении первого условия: тождества выражений пиитических с музыкальными».

«Кантаты г. Верстовского должно отнести к разряду кантат эпических»—в рукописи: «Кантаты г. Верстовского, которые, конечно, должно отнести к разряду кантат эпических—совершенно отвечают всему вышесказанному».

«...и покажется разделение ее на эпическую и лирическую. Од[оевский]» — Статья о теории кантаты в «Мнемозине» не появилась.

«Я, может быть весьма удивлю многих...» — в рукописи: «Я может быть весьма удивлю г. знатоков-самозванцев».

«...Степень своей чувствительности» — в рукописи после этих слов имеется сноска, из которой явствует, что первоначальный вариант статьи о Верстовском был написан до исполнения кантаты «Черная шаль». Отдельные мысли, имеющиеся в сноске, вошли в опубликованную статью. Приводим текст сноски:

«Я слышал, что лучшая кантата г. Верстовского: Черная шаль будет пета на здешнем театре. Можно быть заранее уверенным, что г. Булахов выдержит трудную роль молдаванина, но, кажется, необходимо было бы, чтобы для такой пьесы, в коей перемены чувствований столь быстрые и бурные — были бы приличные костюмы и декорация; пора оставить это варварство, с которым везде выводят действующих лиц в Гайдновом Сотворении мира или другой какой оратории во фраках и с нотами в руках; подобные нелепости не только уничтожают половину наслаждения зрителей, но сковывают руки самому актеру, не позволяя ему совершенно войти в роль, им изображаемую. Зачем ссорить искусства?—Пусть теснее соединяются поэзия с музыкою и живописью—тем сильнее будет их действие! Так! я твердо уверен, что молдавские костюмы и декорация удвоют очарование нашей публики, очарование, которое непременно должна произвести прекрасная Кантата г. Верстовского. *Од[оевский]*». Все относящееся к исполнению «Черной шали» в рукописи отсутствует.

Композитор свидетельствует, что «Черную шаль» он назвал кантатой «по совету Грибоедова, который уговорил меня отдать ее на сцену и поставить в картинном положении» (Красноярский крайархив. Коллекция Юдина. Рукопись: «Верстовский Алексей Николаевич». Опись № 131, д. № 180, л. 3; Александр Гуревич. Пушкин и Сибирь. Литературно-краеведческие очерки. Красноярское краевое издательство, 1952, стр. 136).

«...была пета на здешнем театре...»—«Черная шаль» впервые исполнена П. А. Булаховым 10 января 1824 года. О популярности, которую она быстро завоевала, можно судить хотя бы на основании анонимных строк Н. А. Полевого в «Обозрении русской литературы в 1824 году»: «Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его Черную шаль. А. Н. Верстовский с большим искусством сделал на сию песню музыку, и доныне жители Москвы не наслушаются очаровательных звуков, вполне выражающих силу стихов Пушкина» («Московский телеграф», 1825, № 1, ч. 1, январь, стр. 86).

Стр. 86. *Булахов,* Петр Александрович (ок. 1793—1835) — замечательный певец (тенор), яркий исполнитель русских народных песен и романсов. В 1821—1832 годах пел на московской оперной сцене. По отзыву современной театральной критики, Булахов—«первый певец в России и один из первых в Европе». В 1823 году В. Тропинин написал его портрет, хранящийся в Гос. Третьяковской галерее.

«...и тем ближе мы к истине»—Последний абзац статьи в рукописи изложен несколько иначе: «Толпа моих знатоков-самозванцев пожмет плечами, может быть, зашумит—и только! Эта толпа думы и постоянного мнения, как огня, боится.

Заключим сии несколько слов усердным желанием, чтобы г. Верстовский бодро шел по новопроложенному им пути—и презирал бы невежественный и ничтожный крик завистливого слабоумия; а людям,

которые возмущаются **тоном** несколько решительным, скажем, что мы своих мнений не выдаем законом, но что в царстве наук, как и везде, бояться своих мнений, думать чужою головою—не годится, но имея в виду одну истину, смело открывать свои умствования, и что—чем смелее мысли—тем более встречают противоречий—и тем ближе мы **к истине**».

Взгляд на Москву в 1824 году

Статья впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу» 1825 года, № 1, январь, стр. 3—6, и подписана литерами: «*Y. Y.*» Первые два параграфа: «Моды» и «Лекции французского профессора», как не имеющие отношения к музыке, опущены.

Стр. 87. *«...для вспоможения пострадавшим в Петербурге от наводнения»*.—В концерте 7 декабря 1824 года в пользу пострадавших от наводнения исполнялись: увертюры к операм «Волшебная флейта» Моцарта и «Волшебный стрелок» Вебера, Гимн И. Геништы и др. В хорах участвовали А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, Матв. и Мих. Ю. Вельгорские, З. Волконская и др.

Мейер, прав.: Майр (Mayr), Иоганн Симон (1763—1845) — популярный некогда оперный композитор, учитель Доницетти. На сцене Итальянского оперного театра в Москве исполнялись его оперы: «Страстный к музыке, или Чудаки» (7 декабря 1821 г.), «Супружеская любовь» (7 января 1824 г.) и «Водовоз» (26 апреля 1824 г.).

«...в продолжение четырехлетнего пребывания здесь труппы...» — Итальянская опера в Москве впервые обосновалась в 1821 году при поддержке аристократического Общества любителей музыки. Общество заключило контракт с итальянской оперной труппой, выступавшей в Москве вплоть до мая 1827 года. Московский военный губернатор князь Д. В. Голицын, а также князья Н. Б. Юсупов и М. П. Голицын получили «высочайшее соизволение» выписать в Москву итальянскую оперную труппу. Общество любителей музыки субсидировало это предприятие на правах частного акционерного товарищества, причем Александр I также «соизволил» взять 10 акций. Директорами Общества в 1826 году состояли сенатор Рахманов, московский гражданский губернатор Небольсин и антрепренер Гранари. Опера находилась под личным покровительством царя (в 1850-х годах дефицит Итальянской оперы в Петербурге покрывался из сумм «Кабинета его величества»).

В состав первой Итальянской оперной труппы в Москве входили: певицы—Анти, Тегиль, Перуцци, певцы—Перуцци, Монари, Този, Замбони, Ротта и др. Капельмейстеры—Морини и Д. Н. Кашин (по другим данным, Кашин играл первую скрипку). Предприятие вскоре оказалось убыточным и к началу 1827 года Общество приняло решение о закрытии Итальянской оперы.

«...употребляем сие слово, необходимое в русском языке». — Термин «музыкальное исполнение» с середины 1820-х годов утверждается в русском музыкальном обиходе.

«Concerts d'amateurs» (фр.) — концерты любителей.

Стр. 88. Точные слова Чацкого из «Горя от ума» (действие первое, явл. 7):

> Что нового покажет мне Москва?
> Вчера был бал, а завтра будет два.
> Тот сватался:—успел, а тот дал промах.
> Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах.

Концерт Б. Ромберга

(18-го янв[аря] в зале Благ[ородного] собр[ания])

Заметка впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу», 1825, № 2, январь, стр. 28—29, под литерами: «*Y. Y.*».

Стр. 88. *Ромберг,* Бернгард (1767—1841) — один из крупнейших немецких виолончелистов. Многочисленные выступления во всех странах Европы доставили ему широчайшую известность. Начиная с 1807 года неоднократно с успехом концертировал в России. Одно время жил в Москве. Известен также как дирижер и автор многих произведений, в том числе десяти концертов для виолончели, двенадцати струнных квартетов. Часто исполнял собственные вариации и каприччио на темы русских, молдавских, польских, шведских, испанских и других народных песен. Ромбергом написано несколько произведений на русские темы для виолончели с оркестром, в частности, русские песни с вариациями, которые Одоевский весьма ценил.

Стр. 89. *Ромберг,* Бернардина — певица, дочь Б. Ромберга.

Ромберг, Карл — виолончелист, сын Б. Ромберга, служил в оркестре Петербургских императорских театров.

Петровский театр

Статья впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу» 1825, № 3, февраль, стр. 45—50, и подписана литерами: *«Y. Y.»*.

Стр. 90. *Бове,* Осип Иванович (1784—1834) — выдающийся русский архитектор. По проекту Бове и А. А. Михайлова, в 1824 году построен в Москве Большой Петровский театр (ныне Большой театр) — одно из лучших театральных зданий в мире. После пожара в 1853 году театр был восстановлен архитектором А. К. Кавосом (сыном композитора) и открыт в 1856 году.

«...приличный сему случаю, сочиненный г-м М. Дмитриевым».— Известна остроумная эпитафия Пушкина на автора пролога «Торжество муз»:

Михайла Дмитриев умре,
Считался он в 9-м классе,
Был камер-юнкер при Дворе
И камердинер на Парнасе.

Шольц, Федор Ефимович (1787—1830) — композитор и дирижер. В 1811—1815 годах дирижер Придворной певческой капеллы. В 1815 году поселился в Москве. С 1820 года до конца жизни дирижер Большого Петровского театра. Автор музыки к ряду водевилей и балетов, в частности, волшебно-героическому балету (по поэме Пушкина) «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821) Совместно с А. Алябьевым и А. Верстовским написал музыку к водевилям «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье» (1824), «Проситель» (1824), «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки» (1825) и др. Ему посвящен Алябьевым 3-й струнный квартет (1825). В 1819 году Шольц составил проект организации в Москве консерватории.

Стр. 91. *Кавалетта,* кабалетта (от итал. cabalare — фантазировать) — заключительная, в оживленном темпе, фраза в старинных итальянских ариях, дуэтах и ансамблях, которая при повторении исполнялась с различными фиоритурами.

Стр. 92. *«Сандрильона»* — волшебный балет Альбер[т]а, музыка Ф. Сор.

Остроготфы — от немецкого: Ostrogothi—т. е. остготы, восточная ветвь германского племени готов.

«Скажите... только н е ч у ж о е,
Скажите, что-нибудь с в о е»

— из водевиля А. И. Писарева «Встреча дилижансов».

Итальянский театр

Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти.

Статья впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу» за 1825 год, № 4, февраль, стр. 62—67, и подписана литерами: «*У. У.*». Черновик хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 39. Статья является наиболее ранним печатным отзывом Одоевского о Моцарте, творчество которого он высоко ценил и неустанно пропагандировал.

Первые сведения об исполнении Моцарта в России восходят к 90-м годам XVIII века, точнее — к 1794 году, когда на сцене придворного театра была представлена «Волшебная флейта». Тогда же «Санктпетербургские ведомости» известили о том, что «в типографии в новом доме Его Высокопревосходительства Ивана Ивановича Бецкого, что у Летнего сада, продается вновь вышедшая из печати большая Опера Волшебная Флейта, в 2 действиях, переведенная с немецкого языка, 75 к. в бум. 70 к. без переплета» (№ 94, от 24 ноября, стр. 2172). Начало следующего столетия ознаменовано первым исполнением «Волшебной флейты» в Москве, в связи с чем «Московские ведомости» опубликовали следующее объявление: «Как из Почтеннейшей Публики Любители Театра, по требованию их на объявленную, имеющую быть на оном Театре сего Декабря 26-го дня в четверток, новую Оперу Волшебную флейту, билетами в ложи и в кресла по недостатку оных все не могли быть удовлетворены: то в угодность Почтеннейшей Публики та же Опера во 2-й раз имеет быть представлена на другой день, Декабря 27-го числа в пятницу, Спектакль № 56, и ежели кому угодно нанимать вечеровые ложи и кресла, те благоволили бы присылать в Театральную Контору» (№ 103, от 25 декабря 1801 года, стр. 2435). В третий раз опера шла 30 декабря 1801 года и повторялась в следующем году. Тогда же братья Иван и Михаил Керцелли известили о том, что 5 марта 1802 года они «будут иметь честь дать, в удовольствие Почтенной Публики, Концерт в круглой зале Петровского Театра, последнее сочинение славного Моцарта, под названием: День суда, Священная песнь. Нужные для сего голоса и инструменты будут отборные и самые лучшие. При сем Г. Нерлих будет играть Концерт на фортепиано» («Московские ведомости» от 26 февраля 1802 года, № 17, стр. 247). Повидимому, это было первое исполнение «Реквиема» в России.

Москва опередила Петербург не только в исполнении «Реквиема», но и «Дон Жуана». Первое исполнение знаменитой оперы состоялось 12 января 1806 года на сцене Немецкого театра, под управлением хорошего музыканта Сигизмунда Нейкома, ученика И. Гайдна. Знакомство петербургской публики с «Дон Жуаном» состоялось позднее, когда оперу стали давать на сцене Немецкого театра. 21 апреля 1828 года «Дон Жуан» был впервые дан «российскими придворными актерами» в переводе с итальянского А. И. Шеллера. Роли исполняли: Семенова (Церлина), Самойлов (Дон Жуан), Байков (Дон Педро), Иванова (Донна Анна), Шувалов (Дон Оттавио), Дюр (Мазетто), Гуляев (Лепорелло). В Москве постановка «Дон Жуана» на русском языке (в переводе П. Горского) впервые осуществлена на сцене Большого театра 30 января 1839 года в бенефис Н. В. Лаврова, выступившего в заглавной роли. Основные партии исполняли: Петрова (Донна Анна), Савицкая (Эльвира), Репина (Церлина), В. И. Живокини (Лепорелло), Степанов (Мазетто).

Отметим еще две постановки — первое представление в Москве на русском языке оперы «Похищение из сераля» 27 января 1810 года в новом императорском (Арбатском) театре и первое представление «Свадьбы Фигаро» в Петербурге, данное немецкими придворными актерами 31 января 1815 года. Знаменательной датой в летописях русского оперного театра явилась постановка «Волшебной флейты» 10 октября

1830 года, когда молодой О. А. Петров впервые выступил перед петербургской публикой в роли Зорастро.

Стр. 92. *Анти,* Луиджия (1800—1837) — певица (сопрано), примадонна Итальянской оперы в Москве.

Стр. 93. *«Non ti fidar, o misera»* — «Не доверяй, несчастная»; «Ah, pietà!»—«Нет, молю вас!..»; «Mi tradi»—«В какую бездну порока...» (речитатив и ария Эльвиры из первого действия). Здесь, как и в дальнейшем, либретто «Дон Жуана» Моцарта дается в русском переводе И. Тюменева. Москва, музыкальная торговля П. Юргенсона, 1900.

«Моцарта украшать совсем не нужно»—Одоевский справедливо возражает против распространенного в его время обычая вставлять в классические оперы модные арии других композиторов. Этот обычай, угождавший отсталой части публики, сохранился вплоть до начала нынешнего столетия.

Теобальд — персонаж из оперы «Теобальдо и Изолина» Франческо Морлакки (1784—1841), представленной на сцене Итальянской оперы в Москве 3 января 1825 года.

«...оно разрушает очарование, производимое музыкою в сцене Дон Жуана с Командором».—Заключительный ансамбль (после гибели Дон Жуана) выпускался еще при Моцарте в венской постановке оперы и по традиции выпускается и поныне, ибо драматургическая концепция оперы в ее сюжетном, сценическом и симфоническом развитии полностью завершается гибелью Дон Жуана и ансамбль всех участников оперы по сути дела являлся излишним. Сам Моцарт, не удовлетворенный всем, что следует после сцены с духами, приложил к партитуре вариант сокращения финала (хотя и прекрасного по музыке). Об этом Одоевский с полной справедливостью неоднократно напоминает в своей полемике с сотрудниками «Северной пчелы» и «Сына отечества» (см. статьи «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году» и «Антикритика. Ответ г-на Y. Y. г-ну П.»).

«La ci darem la mano...» — «Ручку мне дашь свою ты...»—дуэт Дон Жуана и Церлины из первого действия оперы.

«Mi fa pietà Masetto» — «Мазетто жаль мне все же»—дуэт Церлины и Дон Жуана из первого действия оперы.

«Vedrai carino...» — «Средство я знаю...»—ария Церлины из второго действия оперы.

«...bis; предлагаем это слово и нашим любителям».—С легкой руки Одоевского слово «бис» постепенно утвердилось в нашем обиходе.

Стр. 94. *«Già la mensa è preparata»* — «Вот и ужин приготовлен»—из финала оперы «Дон Жуан».

Замбони (Дзамбони), Луиджи (1767—1837) — выдающийся итальянский певец (баритон). Россини, высоко ценивший его талант, имел в виду Замбони для роли Фигаро в опере «Севильский цирюльник», в которой певец блестяще выступил на первом представлении оперы в 1816 году. В 1825—1827 годах Замбони пел в Итальянской опере в Москве и был ее режиссером; в 1829 году пел в Петербурге, уже значительно утратив голос. Тогда же Глинка брал уроки композиции у сына Замбони.

«Or sai chi l'onore» — «Теперь нам известно...»—ария Донны Анны из первого действия оперы.

Стр. 95. *«...в Дон Жуане изображен Альфонс VI-й».*—Это не соответствующее истине утверждение заимствовано Одоевским из популярной некогда книги «Mozarts Geist...», анонимно изданной И. Э. Ф. Арнольдом (1774—1812) в Эрфурте в 1803 году. Та же легенда фигурирует в биографической работе о Моцарте Г. Н. Нимчека (1828). Впервые сюжет «Дон Жуана» был разработан испанским драматургом Тирсо ди Молина (1572—1648), затем Мольером (1665) и К. Гольдони (1760). Гольдониевская трактовка «Дон Жуана» оказала несомненное влияние

на аббата Лоренцо да Понте (1748—1838) — автора сценария оперы Моцарта.

Метастазио (подлинное имя — Пьетро Антонио Бенавентура Трапасси 1698—1772) — знаменитый итальянский либреттист и музыкальный драматург XVIII века. Его трагедии «Дидона» и «Александр» легли в основу более 70 оперных произведений XVIII века.

Науман, Иоганн Готлиб (1741—1801) — известный в свое время немецкий композитор.

«Вообще при теперешнем управлении Итальянский театр значительно возвысился».— Дирекция Итальянского оперного театра в Москве в в 1821—1824 годах (Н. Б. Юсупов, Д. В. Голицын и М. П. Голицын) явно покровительствовала «партии россинистов». Одоевский же энергично ратовал за расширение оперного репертуара и пропаганду творчества Моцарта.

Три песни

Новая Кантата — слова В. А. Жуковского, музыка А. Н. Верстовского

Статья впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу» за 1825 год, № 5, март, стр. 83—84, и подписана литерами: *«Y. Y.»*.

Стр. 96. О каком публичном исполнении кантаты «Три песни» в 1825 году говорит Одоевский,—установить не удалось. Первое известное нам исполнение кантаты Н. В. Лавровым состоялось в Москве, в Большом театре 22 апреля 1827 года.

Скальд — древнескандинавский народный певец и поэт.

Кантата «Бедный певец» на слова В. А. Жуковского.

Юст Вередиков—по предположению С. И. Пономарева, псевдоним Михаила Александровича Дмитриева (1796—1866) — бесталанного поэта, критика, мемуариста, сотрудника «Вестника Европы», племянника известного поэта И. И. Дмитриева («Материалы для словаря псевдонимов». «Русский календарь А. Суворина на 1881 год», стр. 294). Дмитриев получил печальную известность как один из противников «Горя от ума». Одоевский выступил с резкой критикой взглядов Дмитриева на комедию Грибоедова под литерами: *«Y. Y.»* на страницах «Московского телеграфа» за 1825 год (№ 10, май, приложение, стр. 1—12) в статье «Замечание на суждения Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума». В ответ на критику Одоевского появилась статья П. Белугина (Пилад Белугин — псевдоним А. И. Писарева) «Против замечаний неизвестного *Y. Y.* на суждения о комедии «Горе от ума» («Вестник Европы», 1825, часть CXLIV, № 23—24, декабрь, стр. 198—224). В начале 1824 года Юст Вередиков, скрывшийся за литерами *«Н. Д.»*, напал в «Вестнике Европы» на «Черную шаль» Пушкина. «В песне г-на Пушкина,— писал Н. Д.,— представляется нам какой-то молдаванин, убивший какую-то любимую им красавицу, которую соблазнил какой-то армянин. Достойно ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтобы для песни тратил сокровища музыки» («Вестник Европы», 1824, № 1, стр. 70—71). Одоевский резко выступил против Дмитриева, враждебно относившегося к творчеству Пушкина, Грибоедова и Верстовского.

О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году

Статья впервые опубликована в Прибавлении к «Московскому телеграфу», 1825, апрель, № 8, стр. 129—137 и подписана литерами *«Y. Y.»*.

Стр. 97. *«Хор сей прекрасен в музыкальном отношении, но кажется совершенно излишним в опере, ибо уничтожает очарование, производимое музыкою в сцене Дон Жуана с каменным гостем».*—Московский корреспондент «Северной пчелы» некий П. в статье *«Ответ Y. Y.»* («Северная пчела» от 26 и 28 мая 1825 года, №№ 63 и 64) оспаривал мнение Одоевского по поводу финала оперы «Дон Жуан» Моцарта, высказанное им в статье об этой опере (Прибавление к «Московскому телеграфу», 1825, февраль, № 4).

«...в Словаре Кирнбергера».— Книга «Mozart's Geist» принадлежит перу Игнатия Эрнста Фердинанда Арнольда и издана в 1803 году; «Geschichte der Tonkunst Джонеса, с примечаниями Мозеля»—точное название книги: Geschichte der Tonkunst von G. Jones aus den englischen übersetzt mit Anmerkungen begleitet von J. F. Elden von Mosel, Wien, 1821; Schubart's Tonkunst — «Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst» Христиана Фридриха Шубарта (1739—1791) издана в 1806 году его сыном Людвигом; Schneider's Tonkunst—«Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst» Иоганна Христиана Шнейдера (1786—1853) издана в 1820 году; Dictionnaire des Musiciens, par Choron — имеется в виду двухтомный «Dictionnaire historique» (1810—1811) Александра Этьена Корона (1772—1834) и Франсуа Жозефа Мари Файёля (1774—1852); у Иоганна Филиппа Кирнбергера нет музыкального словаря. Возможно, Одоевский имеет в виду его двухтомный труд «Die Kunst des reinen Satzes» (1774—1779).

Стр. 98. *«...ничего не доказывающая статья...»* — Имеется в виду статья «Les deux parties en musique» («Две музыкальные партии») в «Journal de St. Petersbourg» от 26 февраля—10 марта 1825 года, № 26. Статья возможно принадлежала А. Д. Улыбышеву.

Vie de Rossini — «Жизнь Россини» Стендаля (1783—1842) написана в 1823 году.

«...Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму».—Противопоставление Моцарта Россини приводит Одоевского к ошибочному тезису о «двух родах гениев».

Меркаданте, Джузеппе Саверио Рафаэле (1797—1870); *Карафа* [де Колобрано], Микеле Энрико (1787—1872) — плодовитые и популярные некогда итальянские оперные композиторы.

«Il Crociato in Egitto» — «Крестоносец в Египте»—опера Д. Мейербера, впервые поставленная в Венеции 7 марта 1824 года. *Пучитта,* Винченцо (1778—1861), *Кокчио,* прав.: Кокки (Cocchi), Джоаккино (1715—1804) — третьестепенные, весьма плодовитые итальянские оперные композиторы.

Стр. 99. *Фензи,* Иосиф — виолончелист, концертировавший в Москве и Петербурге в 1825—1826 годах. Умер в Москве в 1827 году.

Симфония Мих. Ю. Вельгорского исполнялась в Москве в концерте под управлением Н. Е. Кубишты 26 февраля 1825 года.

«Мы уже имели случай говорить подробно о концерте Ромберга».— Одоевский имеет в виду свою статью о концерте Б. Ромберга 18 января 1825 года, напечатанную в Прибавлении к «Московскому телеграфу». 1825, январь, № 2.

Липиньский, Кароль Юзеф (1790—1861) — польский скрипач и композитор, один из величайших виртуозов XIX столетия. В 1810 году был концертмейстером, затем дирижером польского театра во Львове (1812—1814). В 1817 году подружился с Паганини, высоко ценившим его талант и совместно с ним концертировал. Завоевал известность многочисленными выступлениями во всех странах Европы. В 1823, 1825 и 1839 году с успехом концертировал в России (Петербург, Москва, Киев, Одесса, Вильно). В 1839—1859 годах—концертмейстер придворной капеллы в Дрездене. Игра Липиньского отличалась певучим тоном, выразительностью и необычайной техникой двойных нот и аккордов, на что сразу обратил внимание Одоевский. Липиньский известен как автор многих скрипичных сочинений, в числе которых четыре концерта. Большой

интерес представляет его сборник народных песен с фортепиано: «Musyka do piesni polskich i ruskich ludu galicyiskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska do Spiewa i na fortepian ulo-zil... we Lwowie nacladem Franciszka Pillera», 1833.

В концерте 11 апреля 1825 года Липиньский исполнил 28-й концерт Виотти.

Стр. 100. *Фильд,* Джон (1782—1837) — выдающийся пианист, педагог и композитор. Родился в Дублине (Ирландия). В 1802 году вместе со своим учителем М. Клементи приехал в Россию где и прошла почти вся его музыкальная деятельность. Живя в Петербурге, затем в Москве Фильд пользовался исключительной популярностью и любовью русских слушателей. Глинка, Одоевский, Верстовский и другие высоко ценили игру Фильда. Среди его многочисленных учеников: М. Глинка, А. Верстовский, М. Шимановская, А. Контский, К. Мейер, А. Гурилев, И. Ласковский, А. Герке, А. Дюбюк, А. Черлицкий П. Мусков, В. Фракман и многие другие. Возможно у него же занимался и Одоевский. Известен своими ноктюрнами, фортепианными концертами (семь), сонатами и др. Умер в Москве.

Рейнгард, Иван Иванович—пианист и педагог, ученик Д. Фильда. Был учителем музыки и инспектором в московских женских институтах.

Кубишта, Николай Егорович (умер в Москве в 1837 году)—скрипач, композитор, певец (тенор), дирижер оркестра Московских казенных театров (1825—1831), автор балетов «Кавказский пленник, или Тень невесты» (совм. с К. А. Кавосом), «Ричард Львиное сердце в Палестине» (1829), музыки к водевилям, концерта для скрипки и др. С 1824 года был учителем музыки в Университетском благородном пансионе.

Стр. 101. *Лемох,* Викентий Осипович — московский пианист и педагог, отец художника-передвижника К. В. Лемоха (1841—1910). В 1848 году издал в Москве «Общее руководство к изучению музыки или все, что всякий играющий на каком-нибудь инструменте, а особенно на фортепиано, должен знать. Изданное по руководству Маркса В. О. Лемохом (Москва, в типографии Ник. Степанова).

Сусман, Зусман, Генрих (1796—1841) — известный флейтист. В Петербурге поселился в 1821 году. По заявлению Глинки, «был бесспорно одним из лучших, ежели не лучший, артист в Европе».

Фензи, Эрминия — певица, жена виолончелиста И. Фензи.

Шоберлехнер, Софья Филипповна, рожденная Даль-Окка (1807—1864)—петербургская певица (драматическое сопрано), выступала в итальянской опере в Петербурге, затем в Милане. С 1841 года до конца жизни — преподавательница пения в Петербурге.

«Лавров, бас московского Русского театра, о котором мы уже говорили...»—В Прибавлении к «Московскому телеграфу», 1825, февраль, № 3, стр. 45, Одоевский приветствовал молодого дебютанта: «С чрезвычайным удовольствием видели мы, что на здешнем театре для оперы прибавился новый бас г. Лавров, известный публике и по другим способностям, подающий великие надежды: обширный голос, чувство, довольно крепкая грудь—все в нем соединяется. Он понимает свое искусство, и потому мы надеемся, что он прилежным упражнением еще более возвысит природные дарования. Большую надежду подает также новая певица г-жа Бажанова. Всякий благомыслящий наблюдатель, не принадлежащий ни к какой партии, не может не порадоваться, смотря, с какою быстротой прибавляются таланты для нашей сцены; от сердца желаем им постоянного усовершенствования».

Лавров, Николай Владимирович (1802—1840) — московский оперный певец, обладавший великолепным голосом (высокий бас). Впервые выступил на московской сцене в роли Аполлона в прологе «Торжество муз» на открытии Большого театра 6 января 1825 года. С успехом исполнял ответственные партии в операх Моцарта («Дон Жуан»), Мейербера («Роберт-дьявол»), Верстовского («Аскольдова могила») и др.

«Агнесса» («Отец и сын») — опера итальянского композитора Фердинанда Паэра. Шла на сцене Большого театра в Москве 9 и 15 апреля 1825 года в переделке И. Светинского.

Антикритика. Ответ г-на Y. Y. г-ну П.

Статья впервые опубликована в «Московском телеграфе», 1825, № 11, июнь, в разделе «Антикритика», стр. 1—7, и подписана литерами: «*Y. Y.*». Неоконченная рукопись хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 40.

Стр. 102. *«Мое небольшое замечание в статье о концертах...»* — Одоевский ссылается на свою статью «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году». См. также примеч. к статье «Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти».

«Он написал преогромное оправдание...»—Статья П.: «Ответ г. *Y. Y.*» опубликована в №№ 63 и 64 «Северной пчелы» от 26 и 28 мая 1825 года.

«Кабинет Фразы»—галерея восковых фигур, демонстрировавшихся в Москве в 1825 году.

Стр. 103. *«...мерная музыка речитативом не называется...»* — Одоевский подчеркивает верную мысль, что речитатив не подчиняется симметричным (четным или нечетным) музыкальным построениям.

Стр. 104. *«...уверяю вас, что вы сами этому не верите...»* — «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина появились в 1791—1792, затем в 1794—1795 годах; Россини же родился в 1792 году.

«...привести таинственные буквы Y. Y. в ряд более определенный...» — Говоря о «таинственных буквах *Y. Y.*», Одоевский имеет в виду заключительные слова из статьи П. (в № 64 «Северной пчелы»): «Г. *Y. Y.* уверяет, что статьи о музыке в Северной пчеле ничем не отличаются от таковых же статей в московских газетах, и догадывается, что они писаны тем же лицом. Слог Московских ведомостей совсем не дурен, даже очень хорош в сравнении с слогом г. Y. Y.; но ежели бы я захотел платить догадкой за догадку, то сказал бы, что статья о музыке, помещенная в 8 № Моск[овского] т[елеграфа], писана сочинителем некоторых великомудрых отрывков по части современного германского любомудрия в Мнемозине; однакож я не утверждаю своего открытия, боясь оскорбить г. *Y. Y.*»

Последние слова показывают, что противникам Одоевского было известно, кто скрывается за «таинственными буквами *Y. Y.*». Полемика на этом не закончилась, хотя Одоевский и счел благоразумным больше не выступать под этими литерами. Вскоре атака «Северной пчелы» была поддержана «Сыном отечества». На страницах журнала выступил известный в свое время критик и романист Вас. Аполлон. Ушаков (1789—1838) с «Кратким возражением на статью, помещенную в № 11 Московского телеграфа» (1825, 102-я часть, отд. IV, «Антикритика», стр. 190—197). На статью Ушакова возражали Н. А. Полевой в № 14 редактируемого им «Московского телеграфа» и Одоевский в 4-й части альманаха «Мнемозина».

О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот 23 дек[абря] 1831 года

Заметка впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 2 января 1832 года, № 1, за подписью: *«Любитель музыки»*, неоднократно встречающейся в «Северной пчеле» (1829, № 29, 1832, № 6; 1833, № 91; 1836, № 40; 1838, №№ 50, 74, 88) и в «С. Петербургских ведомостях» (1841 № 48; 1842, №№ 64, 67; 1845, № 49). Указание

на принадлежность Одоевскому этого псевдонима мы находим в его рукописной заметке: *«Статьи о концертах* под бук[вами] Х.Х.Х. или Любителя музыки в Санкт[-]петербургских] вед[омостях] и в Лит[ературных] приб[авлениях к «Русскому инвалиду»]» (РО ГПБ, арх. 0, оп. I, пер. 79, л. 188). Статьи за подписью: *«Любитель музыки»* не печатались в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду»; литерами *«Х. Х Х.»* подписана лишь одна статья в «Северной пчеле» (1836, № 55, от 7 марта) о 9-й симфонии Бетховена, публикуемая в настоящем томе.

Стр. 105. *В 69 концерте С. Петербургского Филармонического общества,* состоявшемся 23 декабря 1831 года, были исполнены: Бетховен—увертюра «Кориолан» (в 1-й раз); А. Ромберг — «Was bleibt und was schwindet»; Готфрид Вебер—баллада «Der Gang nach dem Eisenhammer»; Сигизмунд Нейком—фантазия для оркестра; Бетховен—увертюра «Король Стефан» (в 1-й раз), Мендельсон—увертюра «Морская тишь и счастливое плавание»; А. Ромберг — «Die Harmonie der Sphären».

Стр. 106. Откуда заимствованы эти стихи установить не удалось.

Нечто об одном концерте

Статья впервые опубликована в «Северной пчеле» от 28 марта 1833 года, № 69, за подписью: *«П. Экономический»*. О принадлежности Одоевскому этого псевдонима см. в примеч. к статье «О спектакле 10-го апреля и о Бантышеве».

Стр. 106. *Мегемет-Али,* прав.: *Мехмет-Али* (1769—1849) — вице-король Египта, могущественный вассал Турции.

Стр. 107. *«...я играю только на органах...»* — подразумевается шарманка.

«...12-летний Ф. на скрипке,—ученик Р.....са».—Имя скрипача Ф., повидимому ученика Реммерса, расшифровать не удалось.

Леман — содержатель зверинца и балаганов в Петербурге.

Эйснер — петербургский валторнист; *Лядов,* Николай Николаевич (1805—1873) — виолончелист балетного оркестра императорских петербургских театров; *Шрейнцер,* Фридрих (1813—?)—пианист и композитор, сын придворного немецкого актера; *«...тозировал и г. Петров...»*—т. е. пел в манере Този — баса итальянской оперы в Петербурге; *Лангенгаун* — артистка Немецкого оперного театра в Петербурге.

О спектакле 10-го апреля и о Бантышеве

Статья впервые опубликована в «Северной пчеле» от 19 апреля 1833 года, № 85, за подписью: *«А. Экономический»*. На протяжении марта—мая 1833 года этот псевдоним трижды фигурирует в «Северной пчеле» (№№ 69, 85 и 115), причем во всех трех случаях отчетливо проявляются идейно-эстетические взгляды, мысли и литературные приемы, характерные для Одоевского. В первой статье *«П. Экономический»* вооружается против вундеркиндства, о котором Одоевский неоднократно отзывался в самом отрицательном смысле. Показательна в этом отношении его статья «Последний концерт Рубинштейнов» («Русский инвалид» от 30 марта 1844 года, № 69). В статье «О концерте г. Шоберлехнера» (№ 115) мы читаем одобрительные слова о пианисте, которого Одоевский несколько лет назад приветствовал в рецензии «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году». Характерны иронические слова по адресу франта, «которого язык вследствие моды вышит литературными блестками французского языка». Франт обращается к соседу: «Не правда ли, Шоберлехнер и exécuteur прекрасный? Да-с, отвечал ему сосед, с улыбкою совершенного согласия,—и экзеку-

тор прекрасный». В ранних статьях, подписанных литерами *«Y. Y.»*, Одоевский не однажды обыгрывает французское слово, имеющее двоякий смысл: exécuteur — исполнитель-артист и экзекутор—лицо, приводящее судебный приговор в исполнение.

Псевдоним «Экономический» — в духе Одоевского — автора многих статей по экономическим вопросам. Интерес к этим вопросам особенно сильно проявился у Одоевского в первой половине 1830-х годов. Тогда именно и была создана значительная часть «экономических» страниц «Русских ночей», в частности начало «Ночи четвертой»—«Экономист». Есть основания предполагать, что последняя написана в 1833 году, то есть одновременно со статьями «Экономического».

За принадлежность Одоевскому статьи «О спектакле 10-го апреля и о Бантышеве», помимо отмеченных соображений, говорят и другие. Одоевский не раз восторженно высказывался о Мегюле, и, в частности, о его «Иосифе». В 1825 году он поставил Мегюля в один ряд с Моцартом, Бетховеном и Керубини, а двумя годами ранее говорил в повести «Дни досад»: «Так ли Моцарт и Мегюль писали свои оперы? С какою простотою и силою они изображают малейшие оттенки характеров! У них не найдете вы, чтобы Танкред и лодошник одинаким образом выражали радость или печаль свою» («Вестник Европы», 1823, № 16, август, стр. 308). Явно пристрастное отношение к выдающемуся певцу и оперному актеру В. М. Самойлову Одоевский проявил в 1829 году еще в письме к А. Н. Верстовскому. Существенно и то, что *«Экономический»* называет себя «москвичом».

Стр. 108. *Бантышев,* Александр Олимпиевич (1804—1860) — выдающийся русский певец (тенор). Прославился исполнением роли Торопки в опере Верстовского «Аскольдова могила», а также Собинина в «Иване Сусанине» Глинки (первое выступление 7 сентября 1842 года). Свыше 25 лет с огромным успехом пел на сцене Большого театра в Москве, выступал также как исполнитель русских народных песен, романсов Алябьева, Варламова и др.

«Иосиф в Египте» (1807) — опера французского композитора Этьена Никола Мегюля (1763—1817) — автора гимнов, кантат и песен эпохи французской революции 1789 года. В опере, написанной на библейский сюжет, отсутствуют любовная интрига и женские роли. Восторженное отношение к «Иосифу» Одоевский разделял с Глинкой. Обоих, несомненно, привлекала мелодически свежая музыка оперы, ее этически строгие, возвышенные «глюковские» образы.

Стр. 109. *Комедия «Дон Ранудо де Колибрадос»* немецкого драматурга Августа Фридриха Коцебу (1761—1819) шла в Петербурге в русском переводе П. А. Каратыгина. В ней высмеиваются высокомерие и чванство испанских грандов.

Кальбрехт, Надежда Александровна (по мужу Киреева) — артистка, ученица П. А. Каратыгина. Выступала также как певица. На сцене дебютировала в водевиле «Дон Ранудо де Колибрадос».

Дюр, Николай Осипович (1807—1839) — талантливый и популярный петербургский актер, певец (баритон), автор музыки к ряду водевилей, первый исполнитель роли Хлестакова в комедии «Ревизор» Гоголя; *Ежова,* Екатерина Ивановна — драматическая артистка на ролях «комических старух». Умерла в 1837 году.

О концерте г. Шоберлехнера

Статья впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 26 мая 1833 года № 115, за подписью: *«А. Экономический».*

Стр. 110. *Шоберлехнер,* Франц (1797—1843) — австрийский пианист и композитор, ученик Гуммеля. В течение ряда лет (начиная с 1823

года) жил в Петербурге, занимаясь концертной и педагогической деятельностью. Был женат на певице Софье Даль-Окка. А. С. Даргомыжский, учившийся у Шоберлехнера, называет его «отличным музыкантом». Шоберлехнер, по словам Даргомыжского, считал его «первым своим учеником». Высокая оценка исполнительского мастерства Шоберлехнера дана Одоевским в обозрении «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году».

Стр. 111. *Даль-Окка,* Надежда (Надина) — певица, дочь и ученица Филиппа Даль-Окка — известного в Петербурге учителя пения, младшая сестра Софьи Даль-Окка.

Немецкий театр

Дон Жуан, опера Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл

Статья впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 28 октября 1833 года, № 245, за подписью: *«Наблюдатель»*. Авторство Одоевского опознается при сопоставлении данной статьи со статьей «Лагруа в роли Донны Анны». Самое начало статьи «Наблюдателя» почти совпадает со словами из статьи о Лагруа: «Давали у нас Моцартова Дон Жуана. Такое представление есть всегда событие в художественном мире. Степень усвоения этого дивного создания исполнителями и степень его уразумения публикою может всегда служить термометром художественного образования в данную эпоху». В этих словах явственно слышится голос Одоевского, горячего энтузиаста «Дон Жуана» для которого постановка этой оперы всегда воспринималась как крупное художественное событие. Не менее показательна ссылка на Э. Т. А. Гофмана, впервые высказанная «Наблюдателем». В противопоставлении новой итальянской оперной музыки (которая «пишется нарочно так, чтобы могли украшать ее по произволу») и Моцарта, у которого «каждая нота необходима»,—мы вновь узнаем будущего автора статьи «Русская или итальянская опера?» Характерны также беглые, но, как обычно квалифицированные замечания об оркестре и неоправданных отступлениях от авторской партитуры.

В 1833 году Одоевский довольно активно сотрудничал в «Северной пчеле». Именно ему принадлежали лучшие музыкальные статьи и рецензии, появившиеся в газете за это время.

Стр. 111. *Карл(ь),* Генриетта (1802—18..) — артистка Немецкого оперного театра в Петербурге.

Голланд, Константин — артист Немецкого оперного театра в Петербурге, с 1837 по 1844 год — режиссер оперной, а также драматической труппы, гастролировавшей в Петербурге. По признанию Г. Берлиоза — «даровитый актер, с редким мастерством фразирующий».

«Донна Анна своею игрою напомнила нам описание сей оперы неподражаемым Гофманом...» — Имеется в виду новелла Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) «Дон Жуан.—Невероятное происшествие, случившееся со странствующим энтузиастом». Новелла представляет собой в целом довольно субъективное, с изрядной примесью фантастических домыслов, толкование оперы Моцарта. Но, говоря об образе Донны Анны, Гофман высказал мысль, подхваченную и самостоятельно развитую Одоевским в статье «Лагруа в роли Донны Анны».

«Знаменитое трио масок» — терцет Оттавио, Донны Анны и Эльвиры в первом действии «Дон Жуана».

Стр. 112. *«Моцарт расчислил ее для трех особенных оркестров; соединенные вместе, они не делают никакого эффекта».*— В первом действии на балу, в партитуре предусмотрены три оркестра, помещенные в разных местах сцены и одновременно играющие контрданс (2/4), вальс (3/8) и менуэт (3/4).

Руссо, Жан Жак (1712—1778) — знаменитый французский писатель и философ. Как музыкант известен своей комической оперой «Деревенский чародей» (1752), музыкальным словарем (1767), статьями о музыке в «Энциклопедии», «Письмом о французской музыке» (1753).

Поллерт-Юнке — артистка Немецкого оперного театра в Петербурге.

Смесь. Музыка

Заметка впервые напечатана в газете «Северная пчела» от 1 марта 1835 года, № 48, и подписана литерами: *«N. N. N.»*. Высокая оценка Гайдновской оратории «Сотворение мира» и еще в большей степени 9-й симфонии Бетховена вполне согласуется с отношением Одоевского к этим произведениям, которым он посвятил многие замечательные страницы.

Стр. 112. *Оратория «Сотворение мира» Гайдна* впервые исполнена в Петербурге 15 и 26 декабря 1799 года в Императорском Придворном театре, затем 19 декабря 1800 года под управлением капельмейстера Немецкого театра А. Калливоды. Первое исполнение в Москве — 15 февраля 1801 года.

Стр. 113. *«Die Weihe der Töne»* — «Благословение звуков»—4-я симфония (1832) немецкого композитора-романтика Людвига Шпора (1784—1859), к творчеству которого Одоевский в 1830-х годах относился сочувственно. В его библиотеке сохранилось четырехручное переложение К. Черни 4-й симфонии; о кантате какого Швенке говорит Одоевский— Иоганна Фридриха (1792—1852) или брата его Карла (1797—18..)— ответить затруднительно.

Черни, Карл (1791—1857)—известный фортепианный педагог, учитель Листа, Тальберга и др. В 1800—1803 годах учился у Бетховена. Как композитор известен главным образом фортепианными этюдами. Исполнение 9-й симфонии Бетховена 2 марта 1835 года не состоялось. На первое исполнение симфонии в Петербурге Одоевский отозвался год спустя заметкой в «Северной пчеле» от 7 марта 1836 года, № 55. В этой заметке, как и в другой (см. стр. 114), он призывает предварительно ознакомиться с девятой симфонией хотя бы по четырехручному переложению Черни, которому дает нелестную оценку.

«Это свойство всякой оригинальной и многосложной музыки...» — В статье Одоевского за подписью «Плакун Горюнов» (об опере «Руслан и Людмила») высказана аналогичная мысль: «Красоты гениальной, оригинальной музыки не даются с первого раза, как водевильный куплет: в нее необходимо вслушаться: Мейерберов Роберт с первого раза для непривычных ушей показался галиматьею, но чем больше мы к нему прислушиваемся, тем более он нам нравится». В известной статье Одоевского об «Иване Сусанине» («Письмо к любителю музыки»...) мы снова читаем: «Немногие поняли Роберта в первое представление, а контраданс с первого раза понимает всякой».

Смесь

Заметка впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 20 февраля 1836 года, № 40, за подписью: *«Любитель музыки»*.

Стр. 113. *Борейко,* Жозефина—польская пианистка, концертировавшая в Петербурге в 1836 и 1841 годах; *Семенов,* Иван Иванович (1798—1874) — даровитый московский скрипач-виртуоз, из крепостных. Обучался в Петербурге у выдающегося французского скрипача Пьера Лафона. Вольную получил в 1833 году. С 1834 года поселился в Петербурге. Несмотря на изнурительную службу в оркестрах, с успехом выступал как солист и квартетист. Восхищенный игрой Семенова бельгийский скрипач

Шарль Берио посвятил ему свою русскую фантазию для скрипки ор. 115, на песню А. Даргомыжского «Душечка-девица».

Стр. 114. 9-я симфония Бетховена впервые исполнена 7 марта 1836 года в 78 концерте С. Петербургского Филармонического общества, в зале Дворянского собрания, в пользу музыкантских вдов и сирот. Солисты: Эйзрих, Евсеев, Усольцев и Петров. хор Придворной певческой капеллы. Дирижер И. Ф. Келлер (?).

Интересно отметить, что Д. Ю. Струйский, несомненно, знавший статью Одоевского, через пять лет повторил его мысль: «Бетговен испытал на себе участь Чацкого и доныне при имени его еще некоторые меломаны повторяют:

«По матери пошел, по Анне Алексевне;
Покойница с ума сходила восемь раз»

(статья «Бетговен», в «Литературной газете» от 11 октября 1841 года, № 115, стр. 458).

«Успех был невероятный».—Имеется в виду исполнение 9-й симфонии в Париже. 9 марта 1828 года состоялся первый концерт парижского «Общества консерваторских концертов» под управлением Франсуа Антуана Хабенека. Эти концерты кладут начало мировому утверждению бетховенского симфонизма. «Французы насилу ее расчухали и теперь в Парижской консерватории от нее без ума»,—писал Одоевский о 9-й симфонии в 1834 году А. Н. Верстовскому. В том же письме он восторгается «партицией» 9-й симфонии, которой Бетховен «проложил новую дорогу для музыки, которую никто и не предполагал». Впоследствии и Вагнер признавался, что превосходные традиции парижского исполнения 9-й симфонии как бы открыли ему глаза на это произведение.

Смесь

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 7 марта 1836 года и подписана литерами: *«X. X. X.»* Перепечатана (неполностью) в сборнике «Избранные музыкально-критические статьи» В. Ф. Одоевского. Гос. музык. издат., М.—Л., 1951, стр. 105—107. Указание на принадлежность литеров: «X. X. X.» Одоевскому см. в примеч. к заметке «О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот 23 дек[абря] 1831 года» (стр. 543).

Стр. 115. *«...по прекрасному переводу В. А. Жуковского».*— Моцарту принадлежат аранжировки ораторий Генделя «Мессия», «Ацис и Галатея», «Ода св. Цецилии» и «Празднество Александра». Стихотворение «Пиршество Александра, или Сила гармонии» (1697) английского поэта XVII века Джона Драйдена (1631—1700) переведено В. А. Жуковским в 1812 году.

[«Последний концерт (7 марта) Филармонического общества...»]

Публикуемый впервые отрывок хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 10, л. 5—6, и представляет собой начало рецензии на концерт С. Петербургского Филармонического общества 7 марта 1836 года, в котором исполнялись две части («Осень» и «Зима») из оратории «Времена года» Гайдна и 9-я симфония Бетховена (исп. хор Придворной певческой капеллы, солисты: Эйзрих, Евсеев, Усольцев и Петров). Возникает вопрос: почему Одоевский воздержался от высказывания о 9-й симфонии и не закончил статьи? Вряд ли этому могла помешать появившаяся накануне концерта в «Северной пчеле» (от 7 марта 1836 года, № 55) его же предварительная заметка о 9-й симфонии. Остается пред-

положить, что Одоевский отказался от рецензии вследствие неудовлетворительного исполнения 9-й симфонии. Присутствовавший на концерте А. С. Даргомыжский утверждает, что симфония была исполнена «из рук вон плохо! Духовые инструменты на репетиции давали полное представление о предвечном хаосе и его несовершенствах!» (из письма к Н. Б. Голицыну от 13 мая 1836 года. А. С. Даргомыжский. Избранные письма. Вып. I, Музгиз, 1952, стр. 18).

Имя и творения Иосифа Гайдна были известны в России еще при жизни великого композитора. Задолго до основания С. Петербургского Филармонического общества ознаменовавшего начало своей деятельности исполнением оратории «Сотворение мира» (24 марта 1802 года), в Москве исполнялись оратории «Семь слов спасителя на кресте» и «Сотворение мира». В 1789 году Франц Керцелли, старейший из долго работавшей в Москве семьи чешских музыкантов Керцелей (известных под итальянизированной фамилией Керцелли), уведомлял «Почтенную Публику, что он честь имеет дать 5 Марта, т. е. на третьей неделе Великого поста в понедельник, в Маскерадной зале Петровского Театра большой концерт, в котором он будет играть на виолончелле, и между другими пиесами играна будет: Последние 7 слов Господних, сочинения г. Гайдена» («Московские ведомости» от 3 марта 1789 года, № 18, стр. 180). Повидимому, тот же Керцелли вместе с Денглером объявил «Почтеннейшей Публике, что сего Февраля 15 дня, в пятницу, в большой зале Петровского Театра непременно дана будет известная во всей Европе Оратория, под названием: Сотворение мира, сочинения славного Сочинителя Гайдена» («Московские ведомости» от 9 февраля 1801 года, № 12, стр. 286). Одновременно сообщалось, что «В книжных купца Кальчугина лавках продаются по Комиссии: слова и Стихи из Оратории: Сотворение мира... переведенной Г-м Карамзиным; М. 1801, в бум. 50 коп.» («Московские ведомости» от 16 февраля 1801 года, № 14, стр. 338). Интересно отметить также большой концерт, состоявшийся в Москве 26 февраля 1807 года в честь 75-летия Гайдна, в котором исполнялась оратория «Сотворение мира». Одоевский был горячим поклонником Гайдна, о чем свидетельствует публикуемый отрывок, а также шестое «Письмо в Москву о Петербургских концертах». Среди незаконченных его музыкальных произведений обращает на себя внимание рукопись органной пьесы «A la memoire de Iosef Haydn». Andante grazioso, Es-dur, 3/4, с датой «1847. Выборг» (РО ГЦММК, арх. 0, № 75).

Арто и Люилье

Статья впервые опубликована в «Северной пчеле» от 21 октября 1836 года, № 241, за подписью: *«Quo».*— произносится «кво» (лат.—куда) и расшифровывается как начальные буквы подписи: «Князь Владимир Одоевский» (ср. расшифровку подписи «Quod...» в примечании к статье «Вагнер в Москве»). Принадлежность Одоевскому статьи «Арто и Люилье» установлена на основании его письма к А. Г. Тройницкому:

«26 апреля 1837 г. С. Петербург.

Я обещал к вам писать почтеннейший и любезнейший Александр Григорьевич, но грипп, флюсы, словом, все дары благословенного петербургского климата не давали мне ни на минуту покоя, и наконец разрешились летучим ревматизмом во всем теле, в каком состоянии и до днесь пребываю. Этот новый подарок заставляет меня сократить это письмо сколько возможно, ибо перо еще худо держится у меня в руке. А взял я его, чтобы рекомендовать вам, яко редактору «О. В.» [«Одесского вестника»] и яко одесскому обывателю двух отличных артистов: г. Арто и г. Люилье, которых имена, вероятно, уже вам известны по иностранным газетам и по «Литературным прибавлениям» (NB. исправ-

но ли вы получаете их?). Арто, без сомнения, принадлежит к малому числу первоклассных скрипачей, а Люилье сочинитель романсов во французском роде, qui font fureur [которые производят фурор] в Париже и в Петербурге, которых нельзя слушать, не помирая со смеху, особливо, когда он сам их поет. От них обоих, от каждого в своем роде, были без ума и здесь и в Москве [...] Прошу их принять поласковее и не так, как обыкновенных артистов. Послушавши их, вы уверитесь в истине моих слов: дело в том, что я ставлю Арто гораздо выше Гаумана, о котором мое мнение можете прочесть в «Литературных прибавлениях»; у Арто стиль чистый классический, хотя изукрашенный всеми новейшими требованиями» (Письма разных лиц к А. Г. Тройницкому. «Русская старина», 1898, апрель, стр. 206).

Стр. 117. *Арто,* Александр Жозеф (1815—1845) — бельгийский скрипач, ученик Рудольфа и Августа Крейцеров, дядя известной певицы Дезире Арто. Концертировал в России в 1836, 1837, 1838 и 1842 годах.

Люилье, Эдмонд — популярный некогда французский певец и композитор, автор многочисленных (более 300) песен легкого жанра, а также оперетт «Бал мадемоазель Розы» и «Господин и госпожа Жан» (клавираусцуг последней издан в Париже).

Paganini en beau (франц.) — улучшенный Паганини.

Стр. 118. *Теньер* (Тенирс), Давид младший (1610—1690) — фламандский художник-жанрист. Его картины из крестьянской жизни проникнуты весельем и юмором; *Поттер,* Паулус (1625—1654) голландский художник.

Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин

Настоящая статья, справедливо признанная одним из наиболее выдающихся достижений музыкально-критической деятельности Одоевского, впервые опубликована в газете «Северная пчела» за 1836 год. Первое письмо напечатано в № 280 (7 декабря) без подписи автора. Под вторым письмом (№№ 287 и 288, от 15 и 16 декабря) литеры: *«К. В. О.»* (№ 288). Перепечатана (неполностью) в «Русской музыкальной газете» за 1903 год, № 16, 20 апреля, столб. 437—443, в сборнике «Избранные музыкально-критические статьи» В. Ф. Одоевского. Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 19—35, и в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке». Музгиз, М., 1953, стр. 13—32. Разночтения между авторской рукописью и печатным текстом отмечены в примечаниях. Подлинник хранится в РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 1, л. 51—57.

Стр. 118. Первое представление оперы «Иван Сусанин» состоялось в Петербурге на открытии Большого театра после его перестройки 27 ноября 1836 года. Статья Одоевского начала печататься после шестого представления оперы.

«Journal des Débats», «La Gazette musicale» — французские журнал и газета, издававшиеся в Париже; *«La Revue Etrangère de la littérature, des Sciences et des arts»* — французская газета, выходившая в Петербурге в 1832—1863 годах.

Паста (Негри), Джудитта (1798—1865) — знаменитая итальянская певица (сопрано). Для нее Беллини написал заглавные партии в операх «Норма» и «Сомнамбула». В 1840—1841 годах выступала в Петербурге; *Рубини,* Джованни Батиста (1795—1854) — прославленный итальянский оперный певец (тенор). Выступал в Петербурге впервые в 1843 году Успех Рубини в значительной степени способствовал возрождению итальянской оперы в Петербурге; *Лаблаш,* Луиджи (1794—1858) — один из крупнейших европейских певцов (бас) и оперных актеров XIX века. В 1852, 1856 и 1857 годах гастролировал в Петербурге. Лаблаша высоко ценили Одоевский и Серов.

Стр. 119. *«...в ней будет русская музыка»* — имеется в виду сообщение «Северной пчелы» от 12 сентября 1836 года, № 209.

Слова: *«...наконец существование вообще народной музыки»* в печатном тексте отсутствуют, на что впервые обратил внимание П. Н. Сакулин в работе «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель—писатель». Том первый, часть первая. М., 1913, стр. 590.

Имя А. А. Алябьева, высоко ценимого Одоевским, отсутствует в печатном тексте статьи, что объясняется преследованиями, которым в ту пору подвергался композитор; *Вельгорский* Михаил Юрьевич (1788—1856) — даровитый и образованный русский музыкант, один из первых пропагандистов Бетховена в России. Был близко знаком с Пушкиным, Глинкой, Жуковским, Одоевским. Музыкальные вечера в доме Вельгорского пользовались в 1830—1840-х годах большой известностью в петербургском музыкальном мире. Вельгорским написаны симфонические и камерные произведения, неоконченная опера «Цыганы». Известность получили его романсы «Бывало», «Любила я». Последний переложен Листом для фортепиано.

Дружественные отношения Одоевского с А. Н. Верстовским достаточно полно вырисовываются в их переписке.

Геништа, Иосиф Иосифович (1795—1853) — композитор, пианист, педагог и дирижер. Родился в Москве (по национальности—чех). Ученик И. В. Гесслера, по другим сведениям — Д. Фильда. Автор большого числа камерно-инструментальных, фортепианных произведений, романсов, среди которых наибольшей популярностью пользовались: «Черная шаль», элегия «Погасло дневное светило» (1828), оба на слова Пушкина. Последний романс в 1838 году оркестрован Глинкой. В пятой тетради «Собрания музыкальных пьес, составленных Глинкою» (1839) имеется романс Геништы «Вечерний звон» («Les cloches du soir»).

«Во всей опере лишь два первые такта взяты из известного народного напева...» — имеется в виду характерный для русской народной песни «квинтовый зачин» в начале увертюры, совпадающий с началом хора из интродукции первого действия «В бурю во грозу» (в нынешней редакции оперы хор ополченцев и крестьян — «Родина моя!»). Это подтверждается словами из позднейшей статьи Одоевского «Русская и так называемая общая музыка» (1867), где имеется прямое указание, что в «Иване Сусанине» композитором «взяты из народных напевов (и с намерением) лишь д в е первые ноты первого хора...» Но это не вполне точно. Глинка использовал в «Иване Сусанине» народную песню «Вниз по матушке по Волге» — в оркестровом сопровождении партии Сусанина (в сцене в лесу), а также песню лужского извозчика—при выходе Сусанина («Что гадать о свадьбе»). Последняя, как указывает Глинка в «Записках», «Одоевскому чрезвычайно понравилась».

До 15 декабря 1836 года состоялось семь представлений «Ивана Сусанина».

Стр. 120. *«Роберт-дьявол»* (1831) — опера Д. Мейербера (1791—1864); впервые поставлена в Петербурге в 1834 году.

«Впрочем либретто у каждого перед глазами».—Эта фраза отсутствует в печатном тексте статьи. Либретто «Ивана Сусанина» вышло из печати еще до представления оперы. Дата цензурного разрешения либретто — 13 октября 1836 года.

«...немаловажные затруднения, которые ему предстояли...»—Одоевский явно преувеличивает заслугу барона Е. Ф. Розена, исказившего народно-патриотическую идею оперы Глинки. Композитор, как это явствует из его «Записок», решительно противился навязанной ему верноподданнической трактовке либретто, отмечая при этом, что драматургический план «отечественной героико-трагической оперы» сложился у него задолго до начала работы с Розеном, что совпадает с показанием Одоевского, данным в его письме к В. Стасову (Приложения к биографии М. И. Глинки, 1857). Глинка пишет: «Мое воображение, однакоже,

предупредило прилежного немца,—как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противупоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей». Далее Глинка рассказывает, как упрямый Розен «каждый свой стих защищал с стоическим геройством», закончив длительные прения с композитором самоуверенным заявлением: «в и н э п о н и м а е т, э т о с а м а л у т ш и й п о э з и я» («Записки»).

Стр. 121. «*Честь и слава и таланту, и опытности, и терпению поэта!*» —имеющиеся в этом месте в печатном тексте статьи (сноска) стихотворные строки из либретто Розена в авторской рукописи отсутствуют.

imbroglio (ит.)—слово, имеющее не только музыкально-терминологический, но и общий смысл. В данном контексте обозначает нескладицу, путаницу, произвол. У Одоевского имеется рассказ «Jmbroglio (из записок путешественника)» (1835).

«...вообразите себе, что вы в поле летом...» в печатном тексте статьи слова: «вообразите себе, что вы в поле к концу осени, когда сентябрьская природа дарит нас редкими полулетними днями».

«Надобно слышать этот хор, чтобы получить понятие о действии им производимом».—В изложении содержания первого действия оперы Одоевский допускает неточность, утверждая, что мужской и женский хоры из интродукции и якобы непосредственно примыкающий к ним хор гребцов «посредством искусной контрапункции сливаются в один общий...» На самом же деле хор гребцов отделен от интродукции каватиной и рондо Антониды и диалогом Сусанина с односельчанами. Нет оснований предполагать, что на первых представлениях оперы порядок следования номеров первого действия соответствовал описанию, данному Одоевским. В либретто, изданном еще до постановки оперы, порядок номеров соответствует печатному клавиру. Что же касается контрапунктирования названных хоров, то Одоевский, возможно, имел в виду контрапунктирующее хору гребцов оркестровое сопровождение, близкое напеву женского хора из интродукции.

Степанова, Мария Матвеевна (1815—1908) — выдающаяся оперная певица (сопрано). Родилась в семье придворного музыканта. Впервые выступила на оперной сцене в 1835 году. Первая исполнительница партий Антониды и Людмилы в операх Глинки. Представляя партитуру «Ивана Сусанина» директору императорских театров А. М. Гедеонову, Глинка писал 8 апреля 1836 года в прошении на его имя: «.. опера сия в настоящем ее виде может быть дана токмо на С. Петербургском театре, ибо, писав оную, я соображался с голосами певцов здешней труппы». А. Серов подтверждает, что высота партий Антониды и Людмилы находится «в прямой зависимости от голоса Степановой».

arie di sorbetti (от итальянского слова sorbetto — мороженое; шербет — арабский напиток) — так итальянцы называли в конце XVIII и в начале XIX века «проходные», т. е. мало интересные в музыкальном отношении арии в опере, во время исполнения которых публика распивала прохладительные напитки.

Стр. 122. *Леонов* (Шарпантье), Лев Иванович (1815—ок. 1872)— оперный певец (тенор), сын известного пианиста Джона Фильда и певицы Шарпантье (артистки французской труппы). Первый исполнитель партий Собинина и Финна в операх Глинки. В 1840-х годах пел в Москве. Оставил сцену в 1864 году; *Петров,* Осип Афанасьевич (1806— 1878) — великий русский певец, «могучий бас» — по отзыву Глинки. Создатель образов Сусанина, Руслана, Фарлафа, Мельника («Русалка» Даргомыжского), Варлаама («Борис Годунов» Мусоргского). «П е т р о в —титан, вынесший на своих гомерических плечах почти все, что создано в драматической музыке...», писал М. П. Мусоргский Л. И. Шестаковой 29 октября 1874 года, имея в виду период русской музыки с 1830-х по 1870-е годы XIX века.

Фраза: «Слова жениха, повторяемые хором: «Здравствуй, матушка Москва, золоченая глава!» производят электрическое действие на слушателей; как они кстати в этом месте, так полно, так радостно их музыка отвечает русскому чувству»—отсутствует в рукописи.

Танкред и Орбасан — персонажи из оперы Россини «Танкред» (1813).

«Вторая половина 1-го действия начинается балом у начальника польского отряда».—Одоевский исходит из первоначального деления оперы на три действия с эпилогом. Первые два действия ранее делились на две картины, из коих вторая соответствовала нынешнему второму действию. После включения в оперу сцены у монастыря (впервые исполнена 18 октября 1837 года) определилось ныне сохранившееся деление оперы на четыре действия с эпилогом.

«...все прочее не принадлежит к ней».—Этими словами завершается первая половина «Второго письма к любителю музыки...»

«2-е действие...» — Второе действие оперы в первоначальной редакции соответствовало нынешнему третьему действию. Третье действие первоначально составляли нынешнее четвертое действие и эпилог.

Воробьева-Петрова, Анна Яковлевна (1816—1901) — выдающаяся русская оперная певица (контральто), первая исполнительница партии Вани («Иван Сусанин»), создательница образа Ратмира («Руслан и Людмила»). Эти партии Воробьева разучила под руководством Глинки, высоко ценившего «необыкновенно талантливую артистку». Для нее же Глинка написал дополнительно сцену у монастыря («Иван Сусанин»). «Сообразуясь с средствами и талантом г-жи Воробьевой», Глинка написал также трио «Ах, не мне, бедному».

В рукописи описка: вместо «семитактный период», сказано: «пятитактный». То, что Одоевский ясно представлял себе именно семитактное построение песни Вани, видно из его письма к В. В. Стасову (Приложения к биографии М. И. Глинки, 1857, стр. 231).

Стр. 123. *«...поспешим к 3-му действию—этому торжеству нашего сочинителя».*— Переходя к описанию сцены в лесу, Одоевский, естественно, минует тогда еще не существовавшую сцену Вани у монастыря, сочиненную Глинкой в августе—сентябре 1837 года.

Стр. 124. *Пизарро* — персонаж из оперы «Фиделио» Бетховена.

Вебер, Карл Мария (1786—1826) — немецкий композитор, автор опер «Волшебный стрелок» (1821), «Эврианта» (1823), «Оберон» (1826) и др.

Стр. 125. *«...мы обязаны блестящею постановкою сей оперы на С. Петербургской сцене».*—Изъявление благодарности по адресу театральной дирекции — вынужденный дипломатический маневр. Опасаясь дальнейших обострений отношений между Глинкой и дирекцией, Одоевский намеренно умалчивает о всевозможных трудностях и препятствиях, которые дирекция чинила при постановке оперы Глинки. О некоторых из этих трудностей композитор глухо сообщает в своих «Записках». Все это необычайно тяжело отзывалось на душевном состоянии Глинки. По окончании последней репетиции, на которой Глинка по болезни отсутствовал, Одоевский, по словам композитора, «успокоил» его письмом (до нас не дошедшим), «уверяя, что успех первого представления не подлежит никакому сомнению» («Записки»). Но добрый друг Глинки утаил от него подлинную правду. «Бывшие на этой репетиции,—позднее вспоминал Одоевский,—за немногими исключениями, приняли оперу убийственно холодно» (Примечание 1846—1849 г. «Из бумаг князя В. Ф. Одоевского». «Русский архив», 1864, № 7 и 8, столб. 1033).

Незадолго до смерти Одоевский подтвердил сказанное Глинкой: «Вероятно шестилетний успех Ивана Сусанина улучшил отношения между дирекцией и знаменитым сочинителем; но по поводу постановки Ивана Сусанина Глинка мне говорил, что с него была взята подписка никогда не требовать ни малейшего вознаграждения за представления этой оперы.— Помню также, что последняя генеральная репетиция Ивана Сусанина производилась при стуке работников, околачивавших ложи Большого театра: Глинка наружно выказывал ко всему этому и друго-

му многому большое хладнокровие, но внутренно он глубоко огорчался таким пренебрежением к искусству вообще и к нему лично. Он понимал, что при таких условиях Иван Сусанин не выдержит и трех представлений. Я радовался его твердости и железному терпению и замечал, что ему, как Ване, предстоит «в крепкой правде послужить...» («Заметки к письмам М. И. Глинки к К. А. Булгакову». «Русский архив», 1869, № 2). Демократические круги на первом же представлении восторженно приветствовали гениальное творение Глинки.

Обещанное Одоевским *«следующее письмо»* не появилось в «Северной пчеле». Редактор-издатель газеты Булгарин прекратил печатные статьи Одоевского, шедшей вразрез с мнением реакционных кругов. От имени последних Булгарин вскоре выступил с собственной статьей об «Иване Сусанине». Развязная и невежественная статья Булгарина кратко, но выразительно охарактеризована Глинкой «chef d'oeuvre музыкальной галиматьи».

Лицемерно прикрывшись эпиграфом из «Горя от ума» — «Зачем же мнения чужие только святы!»—Булгарин пытался встать в позу беспристрастного и объективного судьи. Он уверял читателя, что статья Одоевского выражала «внепартийные» установки газеты, державшейся «постоянно правила (за которое укорял ее Современник), что для избежания вредной монополии и духа партий в литературе и в искусствах должно помещать различные мнения об одном предмете. Но «Северная пчела» имеет свое собственное мнение». Начав со столь демагогического тезиса, Булгарин тотчас же обрушился на основное положение статьи Одоевского, смело возвестившего о том, что «с оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе: новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки». Булгарин негодует: «Такой похвалы не слыхал Моцарт и не услышит Россини». «Спрашиваем серьезно, что значит: «новая стихия в музыке? Мы верим, что в музыке не может быть никакой новой стихии, и что в ней невозможно открыть ничего нового. Все существует. Берите и пользуйтесь!» («Северная пчела» от 19 декабря 1836 года, № 291) Но Одоевский продолжал горячо и убежденно отстаивать оперу Глинки от злостных нападок Булгарина и ему подобных.

Кавос, Катерино Альбертович (1776—1840) — композитор и дирижер императорской оперы в Петербурге (1799—1840), «учитель музыки и пения» в Театральном училище и Смольном институте. В годы учения Глинки в Педагогическом институте преподавал там пение. Директор музыки императорских театров. Автор опер на русские сюжеты: «Князь-невидимка» (1805), «Илья-богатырь» (1806). Большой и длительный успех выпал на долю его оперы «Иван Сусанин» (1815) на либретто А. Шаховского; *Кавос,* Иван Катеринович (1806—1861)—сын К. А. Кавоса, помощник его на посту дирижера, хормейстер, режиссер.

Глинку не удовлетворяло дирижирование К. А. Кавоса, который «вел репетиции с свойственною ему деятельностью, только по привычке не соблюдал оттенков, в особенности *pp* никогда почти не выходило, а было что-то вроде *mf*. Равным образом он как-то не мог уловить настоящего темпа, а всегда брал его несколько медленее или живее» («Записки»). Изменил на этот раз своему мнению о К. Кавосе Одоевский, желая, повидимому, поддержать участников спектакля. Критическое отношение Одоевского к Кавосу видно из его письма к А. Н. Верстовскому от 23 сентября 1831 года: «...не научишь Кавоса не ошибаться в кадансе—и не управлять, а следовать за оркестром...»

Стр. 126. *«...окружавшими меня в театре восторгами».*— Заключительный абзац, отсутствующий в рукописи, воспроизводится по тексту «Северной пчелы». Этот абзац представляет собой выдержку из письма к Одоевскому Ф. Ф. Вигеля — автора известных «Воспоминаний». Письмо впервые опубликовано в 1901 году в № 47 «Русской музыкальной газеты». Вигель писал:

«Вы музыкант, вы истинный музыкант, любезнейший князь, и вместе с тем искусный писатель. Кажется, сии два таланта у нас только вы одни в себе соединяете; другим они достались порознь, и потому-то на вас лежит обязанность, от исполнения коей вам не простительно отказаться. Люди, которым дано право бранить и хвалить литературные произведения,. художества, искусства, науки, нравы — общества предметы, из коих две трети чужды их понятиям, одним словом — журналисты, верно, не пропустят новую оперу в молчании: если не побранят они ее, то мимоходом, верно, скажут какой-нибудь вздор; жаль будет одним петухам сим предоставить оценку сего перла. Один из них, Булгарин, сказал мне при выходе из театра, что это какой-то potpourri; одною горькою улыбкою отвечал я ему. Весьма умно и забавно Жуковский назвал Глинку фарфором [1], но не совсем справедливо: какой это фарфор; это алмаз, а оценщика ему я лучше вас не знаю. Вот почему именем всех меломанов и руссоманов умоляю вас вступиться в сие дело: скоро явится Современник; напишите-ка статейку и услужите тем Пушкину и публике. О, если б я имел двойное Ваше искусство, не заставил бы себя долго упрашивать! Мне бы быть журналистом; какое наслаждение хвалить! но также какое наслаждение и бранить! К сожалению, первое труднее последнего: злость почти всегда бывает похожа на ум, а восторг, когда его не разделяют, всегда кажется смешным. Не опасаясь сего, мне хочется сообщить вам невежественные мои замечания на Ивана Сусанина и дать вам отчет в сильных ощущениях, которые сие чудесное творение произвело во мне. Либретто, мне кажется, никуда не годится и, по мнению моему, эта опера скорее может почитаться ораторией с декорациями и костюмами». Конец письма приведен в статье Одоевского.

Не будем преувеличивать искренность вигелевских восторгов по поводу оперы Глинки. Вполне возможно, что Вигель рассчитывал произвести своим письмом соответствующий эффект в общественном мнении и, заигрывая с передовыми кругами общества, хотел показать себя просвещенным ценителем русской музыки и искренним другом Глинки. Характерно, что в биографии Вигеля письмо это промелькнуло как случайный, проходящий эпизод. Примечательно и то, что Одоевский, публикуя выдержку из письма Вигеля, предусмотрительно скрыл от читателей имя его автора, весьма одиозное в литературно-общественном мнении.

Нет никаких оснований усматривать в письме Вигеля доказательство его близких отношений с Одоевским. В письме к Я. К. Гроту П. А. Плетнев писал 25 октября 1847 года: «Одоевский и Вигель друг друга не терпят, даже ругают друг друга оба — чего прежде не бывало в Одоевском ни в каком случае». Нам не известен ни один факт, который говорил хотя бы о кратковременной близости или о благожелательном отношении Одоевского к Вигелю. Письмо Вигеля сверено с подлинником, хранящимся в РО ГЦММК, арх. 0, № 719.

Новая русская опера: Иван Сусанин

Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 30 января 1837 года, № 5, за подписью: *«В. Невский»*. Перепечатана в сборнике «Избранные музыкально-критические статьи В. Ф. Одоевского». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 36—43, в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке», Музгиз, М., 1953, стр. 33—40. Частично воспроизведена в примечании к биографическому очерку «Михаил Иванович Глинка» (Собрание сочинений В. В. Стасова, том III,

[1] Это сравнение принадлежит не Жуковскому, а Мих. Ю. Вельгоркому. *Г. Б.*

СПб., 1894, столб. 573). Там же имеется указание на принадлежность статьи Одоевскому: «...Князь Вл. Фед. Одоевский напечатал в «Литературных Прибавлениях к Инвалиду», 1837 г., № 5, статью (подписанную: *«В. Невский»),* в защиту Глинки против большинства петербургской публики...» (В. Стасов, конечно, имеет в виду большинство аристократической публики).

Стр. 126. Посвящение статьи расшифровать не удалось.

14-е представление «Ивана Сусанина» состоялось 24 января 1837 года. До 30 января того же года появились в печати две крупные статьи об опере Глинки. Одна из них принадлежала Булгарину («Северная пчела» от 19 и 21 декабря 1836 года, №№ 291 и 292), другая — Я. Н[еверову]—«О новой опере г. Глинки: Жизнь за царя. Письмо к Наблюдателю из С. Петербурга, от 10 декабря 1836 года» (опубликована в 15-й книжке «Московского наблюдателя» за 1836 год). Сопоставление статей Неверова и Одоевского (в «Северной пчеле») обнаруживает не только полнейшее единомыслие их авторов, но даже сходство отдельных выражений, на что обратил внимание Б. С. Штейнпресс в статье «Глинка, Верстовский и другие» (сборник «М. И. Глинка, исследования и материалы». Государственный Научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.—М., 1950, стр. 130). Статья Неверова, несомненно, была написана по просьбе Одоевского и под воздействием его идей. Написанная в 1837 году статья князя Элима Мещерского «Большая русская опера «Иван Сусанин» музыка Михаила Глинки» также во многом схожа с «Письмом к любителю музыки» Одоевского и в ряде случаев почти дословно повторяет или варьирует мысли Одоевского. Статья Мещерского впервые (неполностью) опубликована в «Советской музыке» 1954, № 6.

Стр. 127. *«mais c'est délicieux!»* — «да, это восхитительно!»

«s'est mauvais» — «это скверно»; *«dans tous les cabarets»* — «во всех кабачках».

«Фенелла», или «Немая из Портичи» (1828) — опера французского композитора Даниеля Франсуа Эспри Обера (1782—1871). По требованию русской цензуры, боявшейся революционного сюжета оперы, переименована в «Фенеллу» (по имени героини оперы).

Стр. 128. *Байков,* Сергей Яковлевич (умер в 1846 году) — певец (бас), из крепостных хора Нарышкиных. Исполнитель роли польского военачальника (II действие «Ивана Сусанина»), первый исполнитель роли Светозара в опере «Руслан и Людмила».

Стр. 129. *«...трио...»* — Здесь оговорка, либо опечатка. Одоевский имеет в виду не трио, а квартет из третьего действия «Ивана Сусанина» (первоначально — второго).

Стр. 130. *«Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики»* — Глубоко примечательно, что и тридцать лет спустя Одоевский, как и прежде, изобличал аристократию во враждебном отношении к «Ивану Сусанину». После посещения оперы в Московском Большом театре 20 декабря 1868 года он записал в дневнике: «Все ложи, кроме нас, были заняты инвалидами и воспитанниками и воспитанницами [учебных] заведений,—остальные в бель-этаже — наша так называемая аристократическая публика поддерживает в обществе свою репутацию антипатриотизма».

Глубоко порадовавшим Глинку выражением общественного признания «Ивана Сусанина» явился день 13 декабря 1836 года, когда у директора императорских театров А. В. Всеволожского собрались: А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, Мих. Ю. Вельгорский и В. Ф. Одоевский. Друзья сочинили в честь автора «Ивана Сусанина» стихи, которые инициатор чествования Одоевский «положил на музыку» в форме канона (напечатанного Ф. Стелловским вместе со стихами 15 декабря того же года).

Как это установлено советским литературоведением, музыка канона, ранее приписывавшаяся то Вельгорскому с Одоевским, то Глинке с Одоевским (и даже вошедшая в собрание романсов Глинки, изданное Гутхейлем), принадлежит одному Одоевскому.

Рождение оперного первенца Глинки было ознаменовано еще одним, по всем данным, торжественно обставленным многолюдным чествованием. Об этом свидетельствует неизвестный автограф Одоевского. И здесь, будучи повидимому, организатором чествования, он подготовил тексты приветствий и тостов «в честь русской публики, своим участием поддержавшей успех первой русской оперы», «в честь Михаила Глинки — творца русской оперы, открывающей новый период в летописях музыкального искусства», «в честь автора текста—барона Розена», «в честь — капельмейстеров: Кавоса отца и Кавоса сына», «в честь занимавших главные роли Степановой, Воробьевой, Леонова и Петрова», «в честь всех певцов, участвовавших в исполнении», «в честь оркестра С. Пб. театров».

На левой стороне рукописи выписаны имена приглашенных или присутствовавших на чествовании. Среди них: Пушкин, Жуковский, Вяземский, Мих. и Матв. Вельгорские, Резвой, Струйский, Степанова, Воробьева, Петров, Леонов, скрипач Семенов, Кавосы (отец и два сына), Ласковский, Норов, Роллер, Титюс, Гр. П. Волконский, Гедеонов, Снегирев, Бем, Месс, Сусман, Мейнгард, солисты всех групп оркестра и др. На другом листе—проект декорации эпилога «Ивана Сусанина» (набросанный рукой В. А. Жуковского) и вариант известного четверостишья Мих. Ю. Вельгорского: «Пой в восторге Русский хор...» (РО ГПБ, оп. 2, № 45, л. 1—2).

Музыкальные надежды

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 6 марта 1837 года, № 10, стр. 97, за подписью *«Аб. Ир.»* («Аббат Ириней»). Имя «Ириней» было любимым у Одоевского Под этим именем он, как известно, выпустил ряд литературных произведений, но псевдоним *«Аб. Ир.»* встречается только в музыкальных статьях. Ключ к расшифровке псевдонима мы находим в неопубликованном письме к Одоевскому музыкального критика Д. Ю. Струйского. Письмо относится к периоду деятельности Одоевского в качестве заведующего музыкальным отделом «Энциклопедического лексикона», издававшегося Плюшаром. Информируя Одоевского о положении дела со статьей «Вебер», Струйский пишет: «О Вебере много убавлено, что-то будет с Паганини, когда он попадет в лапы Аббата Иринея, гонителя, мучителя новой школы. Но.. Аббато Аббато, трудно против рожна прать!» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 1033). Напомним попутно об имени «l'abbé Quod, professeur de chimie musicale», фигурирующем в рукописи Одоевского «Valse non dansante...» для фортепиано и органа (или скрипки ad libitum; ГЦММК, арх. 0, № 93).

К установлению авторства статей *«Аб. Ир.»* привели и другие пути. Как гласит афиша, хранящаяся в Газетном зале ГПБ: «На Александрынском театре, завтра в Понедельник,: 21 Декабря, 1836 г. Российскими придворными актерами представлено будет в пользу г-на Брянского в первый раз: Десдемона и Отелло, венецианский мавр, драма в пяти действиях, соч. Шекспира, перевод с Английского И. П[анаева], увертюра и антракты взяты из оперы «Отелло» [Россини]; музыка для песен аранжирована Аббатом Ирениусом» (сообщено А. Гозенпудом). В Центральной музыкальной библиотеке Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград) удалось обнаружить партитуру и голоса музыки к названному спектаклю, писанную рукою Одоевского, но без упоминания имени *«Аббата Иричиуса»*. Лишь на последней (28-й) странице мелодрамы мельчайше выпи-

санные литеры: «P. W. O. [т. е.—Prince Wladimir Odoewsky] 1836» (шифр: $\frac{I\ 3A}{\Pi\ 0.4\ 1}$).

В большинстве статей *«Аб. Ир.»* выступает не столько против «новой школы» в исполнительстве (как это думает Д. Струйский), сколько против бессодержательного салонно-виртуозного направления, свойственного отдельным представителям «новой школы». Резко критикуя неумеренных панегиристов этой школы, Одоевский в то же время отмечал достижения талантливых современных западноевропейских музыкантов.

Стр. 130. *«Christus am Oehl-berge»* — «Христос на Масличной (Елеонской) горе»—оратория Бетховена, впервые исполненная в Петербурге 27 марта 1813 года в концерте С. Петербургского Филармонического общества под управлением А. Париса.

Марксен, Эдуард (1806—1887) — немецкий композитор и фортепианный педагог, учитель И. Брамса.

Стр. 131. *«Preis-symphonie»* — премированная симфония немецкого композитора Франца *Лахнера* (1803—1890) — автора оркестровых сюит, ценившихся П. И. Чайковским.

Штейн, Федор Федорович (1819—1893) — пианист и педагог, ученик К. Цельтера. Шуман приветствовал его «редкое дарование». В 1836 году впервые концертировал в России, долгое время работал в Ревеле, где основал музыкальное общество. С 1872 года и до конца жизни был профессором по классу фортепиано Петербургской консерватории. Среди его известных учеников—Ф. Блуменфельд, Н. Дубасов, О. Габрилович и др. Был инспектором музыкальных классов в Смольном институте. Первое знакомство с юным Штейном произвело на Одоевского сильное впечатление, о чем он писал С. П. Шевыреву в 1836 году: «К нам будет в Москву еще музыкант *Штейн,* человек 18 лет, фортепианист и импровизатор, какого я еще никогда не слыхивал. Я сейчас только с музыкального вечера графа Виельгорского. Штейн привел в восторг всех лучших музыкантов, которые собираются на эти вечера» (Из бумаг Степана Петровича Шевырева. «Русский архив», 1878 кн. 5, стр. 55).

Стр. 132. *Борер,* Макс (1785—1867) — немецкий виолончелист, неоднократно концертировавший в России.

Маршнер, Генрих Август (1795—1861) — немецкий оперный композитор.

Нор, Христиан Фридрих (1800—1875) — немецкий композитор; *Ouverture de chasse* — «Охотничья увертюра» — какому из Шнейдеров она принадлежит, установить не удалось; *«Die Flibustier»* — опера Иоганна Христиана *Лобе* (1797—1881).

Интродукция и аллегро из симфонии М. Д. Резвого впервые исполнены в Петербурге, в концерте виолончелиста Кнехта 12 марта 1841 года и были положительно встречены критикой.

Смесь

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 13. марта 1837 года, № 11, стр. 108, за подписью: *«Аб. Ир».*

Стр. 133. *Мейер,* Леопольд (1816—1883) — известный австрийский пианист, ученик К. Черни. Много концертировал по Западной Европе и Америке. В 1837 и 1856 годах выступал в России.

«Hier ist er» — «Здесь он»; *«Was soll der Lärm bodeuten?»* — «Что значит этот шум?»; *«In meinen Adern»* — «В моих жилах»; *«Auf, auf! ergreifet den Verräther»* — «Вставайте, вставайте! Схватите изменника»; *«Preiset ihn»* — «Славьте его»; оратория «Христос на Масличной горе» сочинена в 1801 году.

«...была слишком трудна для тамошнего оркестра»—Постановка оперы «Фиделио» в Праге в 1807 году не была осуществлена. Бетховен предполагал для этой цели использовать увертюру «Леонора» № 1 (до мажор), которая была им написана для первой трехактной редакции оперы (Вена, 1805), но не исполнялась (издана в 1832 году под опусом 138). Впервые постановка «Фиделио» в Праге была осуществлена в 1814 году под управлением К. М. Вебера.

Феска, Фридрих Эрнст (1789—1826) — немецкий скрипач-виртуоз, известный главным образом своими камерно-инструментальными произведениями. В концерте С. Петербургского Филармонического общества 27 марта 1837 года исполнялся его 103-й псалом.

Стр. 134. *Эйблер,* Иозеф (1765—1846) — австрийский композитор и дирижер, автор многих симфоний, концертов, квартетов, сонат, месс, ораторий. Был дружен с Гайдном и Моцартом; *Вейгль,* Иозеф (1766—1846) — австрийский композитор и дирижер, ученик И.—Г. Альбрехтсбергера и А. Сальери. Из написанных им около 30 опер большой популярностью пользовалась опера «Швейцарская семья» (1809). В 1822 году М. И. Глинка написал фортепианные вариации на тему (C-dur) из этой оперы; *Генсбахер,* Иоган (1778—1844) — немецкий композитор и дирижер, ученик Г. Фоглера; *Гировец* (Йировец), Адальберт (Войтех) (1763—1850) — чешский композитор и дирижер. Многие его оперы с успехом ставились в крупнейших городах Европы. Бетховен ценил его оперу «Роберт или испытание» (1813), Моцарт дирижировал его симфонией. 24 февраля 1818 года состоялось первое публичное выступление Шопена, на котором он исполнил фортепианный концерт Гировеца; *Зейфрид,* Игнац Ксавер (1776—1841) — плодовитый, но мало оригинальный австрийский композитор, теоретик и дирижер. Ученик Моцарта и Я. А. Кожелуга (фортепиано), И.—Г. Альбрехтсбергера и П. Винтера (композиция).

«Hans Heiling» — «Ганс Гейлинг» — лучшая опера Г. А. Маршнера, написана в 1833 году; *«Les Hebrides»* — «Гебриды» («Фингалова пещера») — симфоническая увертюра Ф. Мендельсона.

По поводу концертировавшего в Петербурге арфиста Казимира Бекера Одоевский писал Матв. Степ. Волкову 14 мая 1837 года: «арфа— инструмент сухой в концерте и нелюбимый нашею публикою [...] я с своей стороны употреблял все доступные мне средства для его [Бекера] поддержания; в газетах было помещено несколько статей, в гостиных было сказано несколько проповедей. К несчастию, талант его понятен только знатокам, его пьесы длинны, ему аплодировали, но вообще [он] не нравился» («Русская старина», 1880, август, стр. 803—804).

О музыке князя Антона Радзивилла на «Фауста» Гете

Статья анонимная. Впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 20 марта 1837 года, № 12. Принадлежность статьи Одоевскому устанавливается на основании следующего. В 1837 году Одоевский был близок к руководству «Литературных прибавлений», где напечатал ряд статей, о музыке в том числе и анонимных. В некоторых из них он восторженно отзывался о «Фаусте» Радзивилла. Так в статье «Музыкальные надежды», помещенной в газете от 6 марта (№ 10), *«Аб. Ир.»* (за подписью которого, как известно, скрывался Одоевский) извещает читателей о предстоящем исполнении «Фауста»: «немногие, весьма немногие из самых горячих любителей слышали эту музыку, а слышавшие говорят о ней с невыразимым восторгом, как о произведении первого класса». Характерны при этом настойчиво подчеркиваемые слова: *«весьма немногие»*. Как показывает обследование современной журнальной и газетной прессы, ни один из петербургских критиков не отозвался на исполнение Радзивилловского «Фауста», кроме Одоевского. Произведение прошло мимо внимания не-

чати, за исключением «Литературных прибавлений». В дальнейшем *«Аб. Ир.»* не упускает случая, чтобы не высказать своих симпатий к произведению Радзивилла. В статье «Концерты», напечатанной в приложении к № 13 той же газеты *«Аб. Ир.»* рекомендует нашим дилетантам прочитать предварительно сцены из Гетева Фауста, на которые музыка, написанная князем Радзивиллом будет исполнена» 3 апреля, причем *«Аб. Ир.»* отсылает читателей к анонимной статье о «Фаусте», помещенной в № 12 газеты. Тут же говорится, что «в день концерта мы постараемся сообщить перевод этих сцен нашим читателям с переменами, сделанными самим Гете». И в самом деле, 3 апреля на страницах № 14 «Литературных прибавлений» появился гетевский текст «сцены в саду» и «беседки в саду».

Обращает на себя внимание самое начало статьи: «В 10-м нумере «Литературных прибавлений», извещая наших читателей о музыкальных наслаждениях, готовящихся для них в нынешний пост, мы сказали, что в концерте г. Ромберга будет несколько нумеров из Гетева «Фауста», положенного на музыку князем Радзивиллом». Местоимение «мы» подтверждает предположение, что автор анонимной статьи и *«Аб. Ир.»*— одно и то же лицо.

Показателен также эпитет «стукотня», которым награждена в статье музыка нелюбимого Одоевским Беллини, противопоставляемая «высокой красоте» гайдновских и бетховенских «диссонансов». В других статьях (напечатанных в тех же «Литературных прибавлениях») *«Аб. Ир.»* не скупится на колкие критические замечания по адресу Беллини.

В «Обзоре русской литературе о Гете», составленном В. Зубовым, автором анонимной статьи о «Фаусте» Радзивилла, назван Одоевский (см. «Литературное наследство», № 4—6, М., 1932, стр. 1002). Жаль только, что это указание не подкреплено ссылкой на источник.

Стр. 134. *Радзивилл,* Антоний Генрик (1775—1833) — князь, познанский наместник, был не только талантливым композитором, но и отличным виолончелистом и певцом. Тонкий ценитель классической музыки и покровитель молодых музыкальных дарований, в частности Шопена, Радзивилл общался со многими выдающимися людьми своего времени. Бетховен посвятил ему свою увертюру C-dur («День именин») для симфонического оркестра (1814), Шопен — фортепианное трио ор. 8. Большую известность принесла Радзивиллу его музыка к гетевскому «Фаусту», в высокой оценке которого Одоевский был не одинок. В 1850 году Ф. Лист писал в своей известной книге о Шопене: «Князь Радзивилл не был в музыке простым дилетантом, а выдающимся композитором. Его прекрасная музыка к «Фаусту», изданная уже много лет назад, продолжает исполняться каждую зиму Берлинской певческой академией. Своей интимной близостью к строю чувств эпохи, в которую была написана первая часть этой поэмы, она, нам кажется, превосходит другие современные подобные попытки» (Ф. Лист. «Ф. Шопен». Музгиз, М., 1936, стр. 152).

В 1837 году исполнилось не три, а четыре года со времени смерти Радзивилла.

Стр. 135. *«...после него не осталось многотомных произведений».*— Кроме музыки к «Фаусту» Радзивилл написал несколько французских романсов (1802), дуэты для пения с фортепиано (1804), «Complainte de Maria Stuart» (с виолончелью и фортепиано), песни в сопровождении гитары и виолончели, квартеты для мужских голосов для Берлинского «Певческого общества».

«Фауст окончен им только за три года до смерти».—Радзивилл приступил к работе над «Фаустом» в 1810 году. В следующем году Гете уже слышал несколько законченных отрывков, а в мае 1819 года в Берлинском дворце были представлены две сцены из гетевского «Фауста» с музыкой Радзивилла. Для этой постановки Гете присочинил алле-

горическую сцену «Zwei Teufelchen und Amor», которая, однако, не была представлена. В собрании сочинений Гете эта сцена фигурирует как отдельное стихотворение.

Requiem aeternam — мольба о даровании покоя истомленной душе.

Стр. 136. «О, Гретхен!
Где голова твоя?
И на душе твоей
Какой тяжелый грех?

(Сцена 20. Собор. Перевод Н. А. Холодковского).

Эти слова произносит не Мефистофель, а стоящий позади Маргариты Злой дух — олицетворение нечистой ее совести. На сцене в роли Злого духа обычно является Мефистофель.

«Te decet hymnis deus!» (лат.) — «Господь, тебя достойно славить гимнами!»

«Dies irae» (лат.)—День гнева; *«Luft, Luft»* (нем.) — «Воздуха, воздуха больше!»

Музыка этой сцены, произведшая на Одоевского сильнейшее впечатление, вызвала столь же сочувственный отклик у Шопена. В письме из Варшавы от 14 ноября 1829 года к другу своему Титу Войцеховскому Шопен посвятил Радзивиллу следующие строки:

«Ты знаешь, как князь любит музыку. Он мне показывал своего «Фауста», и я в нем нашел столько хорошо задуманных и даже гениальных вещей, которых я никак не мог ожидать от наместника. Между прочим, там есть одна сцена, когда Мефистофель искушает Маргариту пением и игрой на гитаре перед ее домом, а одновременно с этим слышно пение хорала из близ лежащей церкви. Этот контраст производит при исполнении большой эффект. В рукописи мелодия изложена мастерски, а еще лучше дьявольский аккомпанемент к хоралу, который выдержан в очень строгих тонах. Из этого ты можешь себе представить, как он воспринимает музыку; к тому же он заядлый Глукист. Театральная музыка имеет для него значение лишь постольку, поскольку она отражает драматическое положение или чувство; поэтому даже увертюра не заканчивается, а непосредственно переходит в интродукцию; оркестр же постоянно располагается за сценой, чтобы усилия движений смычка и духовые инструменты не были видны» (Шопен. Письма. Перевод Анны Гольденвейзер, под редакцией А. Б. Гольденвейзера. Гос. издательство. Музсектор, М., 1929, стр. 71).

В письме к тому же Титу Войцеховскому от 5 июня 1830 года Шопен, между прочим, свидетельствует, что приложил свою руку («немножечко изменил») к аранжированным Радзивиллом для Зонтаг Вариациям на украинскую «думку» (там же, стр. 86).

«Фауст» только однажды был исполнен весь, именно в 1820 году, в замке самого композитора, в день именин его супруги».—В 1838 году в Берлине на Кенигштадтском театре «Фауст» Гете, переделанный для сцены, был дан с музыкой Радзивилла. По требованию публики, были повторены увертюра, второй хор третьего акта и финальный хор. В 1839 году «Фауст» Радзивилла с большим успехом исполнялся в Эрфурте.

Шмидт, Иоганн Филипп Самуил (1779—1853).

Рунгенгаген, Карл Фридрих (1778—1851) — композитор и капельмейстер Берлинской «Певческой академии», учитель по композиции С. Монюшко.

Стр. 137. *«...мы сообщим им подробную программу этого концерта».*— Помимо музыки к «Фаусту», в концерте в Михайловском театре 3 апреля 1837 года исполнялись: увертюра к опере Спонтини «Фердинанд Кортес», концерт г. Ромберга, рондо Мендельсона, концерт для шести скрипок Л. Маурера, «Певец во стане русских воинов» А. Верстовского (на слова В. А. Жуковского). Эта «лирическая сцена с хорами»

впервые исполнена в Москве 20 января 1827 года с участием П. А. Булахова и Н. В. Лаврова.

Концерты

(Прошедшее). (Будущее)

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 20 марта 1837 года, № 12, стр. 118, за подписью: *«Аб. Ир.»*.

Стр. 138. *Вирт* — петербургский фортепианный фабрикант.

Гауман (Оман), Теодор (1808—1878) — бельгийский скрипач-виртуоз. Концертировал в России в 1837, 1842, 1844 и 1856 годах. У Гаумана учился выдающийся русский скрипач Артемий Щепин. Критическое отношение Одоевского к исполнительскому искусству Гаумана полностью разделялось передовыми русскими музыкантами. После первого концерта его в Петербурге А. С. Даргомыжский писал Н. Б. Голицыну 15 марта 1837 года: «Сейчас у нас и знаменитый скрипач Гауман, который подражает Паганини; это крупный талант без всяких оговорок, его виртуозность, если хотите, захватывает и поражает, но его пение ничего не говорит сердцу. Я посоветовал бы каждому пойти послушать его один раз, но лично я—я удовлетворен» (А. С. Даргомыжский. Избранные письма, вып. I, Музгиз, М., 1952, стр. 20). В 1856 году А. Н. Серов дал такую оценку Гауману: «На меня игра г. Гаумана произвела следующее впечатление: как обворожительна эта полнота звука, какая певучесть, мягкость смычка!—чудесно. Так на первые пять минут. На вторые пять минут: хорошо, но монотонно, все одно и то же.— Через четверть часа — довольно скучно» (А. Н. Серов, Критические статьи. СПб., 1895, том I, стр. 479).

Среди рукописей Одоевского имеется вариант статьи о Гаумане, в которой высказываются мысли весьма близкие статье *«Аб. Ир.»*. Рукопись озаглавлена:

Начало — о концерте Гаумана

Концерт Гаумана. Зала театра, за исключением верхних лож, была полна; публика приняла г. Гаумана с рукоплесканиями, которые и после несколько раз прерывали игру его. Г. Гауман имеет талант неотъемлемый; многие из его блистательных пассажей для скрипки—дело довольно трудное; он делает фразы и особенно скачки, какие немногие могут сделать.— Но за сим рецензенту предстоит вопрос затруднительный: соответствует ли игра г. Гаумана его огромной репутации? Мы отдали ему должную справедливость, мы исчислили все заслуживающие похвалы, но, исполнив все, затем мы считаем себя в праве сказать, что произведения г. Гаумана—есть введение к какой-то пиесе, может быть, очень хорошей, но которой мы не слыхали; что пение г. Гаумана сухо, жестко, отрывисто, изломано на куски; оно—увы! не просится в душу;—в блистательных пассажах он был [слово неразборчиво] иногда удивителен,— но еще раз увы!—Эти пассажи были не без фальшивых нот;—и зачем— это вечное несносное пиццикато или, лучше сказать, пискотня, которая совсем изменяет характер инструмента? Талант г. Гаумана мог бы обойтись без этой балалайки. Повторим еще. Публика приняла г. Гаумана с большим рукоплесканием (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 13, л. 25).

Брянская, Анна Яковлевна (1817—1842) — старшая дочь известного драматического актера Я. Г. Брянского, жена публициста и издателя А. А. Краевского. 21 декабря 1836 года с успехом дебютировала в роли Дездемоны («Отелло» Шекспира), а 15 марта 1837 года впервые выступила как пианистка, исполнив концерт Шопена. В заметке, появив-

шейся в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 13 марта 1837 года (№ 11, стр. 108) и, повидимому, принадлежавшей А. А. Краевскому, отмечалось, что «знатоки, слышавшие девицу Брянскую на репетициях концерта, уверяют, что и здесь она обнаруживает талант не менее значительный, как и на драматической сцене». Имя А. Я. Брянской более не встречается в статьях Одоевского.

«Цампа» — одна из наиболее популярных опер Л. Герольда (1791—1833).

Стр. 139. *Бем,* Людвиг Францевич (1825—1904) — скрипач, сын Франца Бема. С 1870 года по год смерти — профессор Петербургской консерватории по классу скрипки.

Стр. 140. *Месс-Мази А.*—певица, артистка Немецкого оперного театра в Петербурге.

Концерты

(Прошедшее). (Будущее)

Статья впервые опубликована в приложении к № 13 «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» от 27 марта 1837 года, за подписью: *«Аб. Ир.»*.

Стр. 141. Романс Мих. Ю. Вельгорского *«Aurora»* издан Шлезингером.

Стр. 142. *Бер,* И. А.—немецкий скрипач, ученик Л. Шпора.

Тартини, Джузеппе (1692—1770) — выдающийся итальянский скрипач, композитор и теоретик. В 1714 году открыл комбинационные тоны. Одоевский метко характеризует сонату «Дьявольские трели» как предвестницу «романтического вкуса нашего века», как «новую эпоху для скрипки». Сообщаемая в статье фантастическая история «Дьявольских трелей» записана в 1713 году со слов самого Тартини французом Лаландом (Жозеф Жером де Лаланд «Путешествие по Италии», том IX, стр. 55—56). Соната впервые напечатана после смерти Тартини в школе Жана Батиста Картье «Искусство скрипки» (Париж, 1798).

Стр. 143. *«Фердинанд Кортес»* (1809) — опера Луиджи Спонтини (1774—1851).

Концерты

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 3 апреля 1837 года, № 14, стр. 135, без подписи. Авторство Одоевского устанавливается на основании его письма к А. Г. Тройницкому от 26 апреля 1837 года (см. примеч. к статье «Арто и Люилье»).

Стр. 144. *Дарленкур* (Арленкур), Шарль Виктор Прево (1789—1856) — третьестепенный французский писатель-романист. Упоминается Пушкиным в поэме «Граф Нулин».

Стр. 145. *«Эта симфония по сим обстоятельствам заслуживает подробного разбора, который мы со временем представим нашим читателям».* —Обещанный «подробный разбор» в печати не появился.

Ecriture Runique (франц.) — «Рунические письмена»; *Ромберг,* Киприян (1807—1865) — виолончелист, сын Андрея, ученик своего дяди Бернгарда. С 1835 года солист оркестра немецкой оперы в Петербурге и других оркестров; *«Эврианта»* — опера К. М. Вебера.

Смесь

Заметка впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 15 мая 1837 года, № 20, за подписью: *«Аб. Ир.»* (в тексте опечатка: *«Ар. Ир.»*).

Стр. 146 «Вильгельм Телль»—последняя опера Россини. Впервые представлена на сцене театра «Grand Opéra» в Париже, 3 августа 1829 года. Из всех опер Россини Одоевский наиболее ценил «Вильгельм Телль».

«Чего не сделает такая способность, возвышенная образованием?»— Здесь Одоевский едва ли не впервые обращает внимание на самобытность русского народного многоголосия. Прямое в этом смысле указание мы находим в его ремарке на полях книги французского музыкального писателя Шарля Бокье (Beauquier) «Философия музыки» (Париж, 1866). Оспаривая утверждение автора книги, что люди из народа якобы мало способны воспринимать и воспроизводить одновременные сочетания звуков, Одоевский отмечает на стр. 59 книги: «А русские крестьяне, поющие многоголосные песни?» (Библиотека Московской консерватории. Собрание книг и нот Одоевского, № 306).

О новой сцене в опере «Иван Сусанин», соч. М. И. Глинки

Заметка впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 9 октября 1837 года, № 41, без подписи. Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке». Музгиз, М., 1953, стр. 41—43. Авторство Одоевского установлено на основании писарской копии, хранящейся в РО ГЦММК (арх. 0, № 414). Копия выполнена писцом, услугами которого Одоевский пользовался в период своего сотрудничества в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду». Той же рукой выполнена копия статьи Одоевского—«Еще раз о представлении «Нормы», опубликованной под псевдонимом *«Аб. Ир.»* двумя неделями позднее в тех же «Литературных прибавлениях» (№ 43, от 23 октября 1837 года).

Стр. 147. *«...потому что в ней много хоров и мало терцетов, и проч. и проч.»* — Одоевский высмеивает невежественные суждения Булгарина, высказанные им в «Мнении о новой русской опере...» («Северная пчела», 1836, № 291—292).

«...теперь поняли и прекрасную мысль нашего композитора сделать из хоров не метроном, как в итальянских операх, но отдельное драматическое лицо, столь же интересное, как и все другие лица».—Утверждение, предвосхищающее слова, сказанные Одоевским в письме к В. В. Стасову: «Считаю одною из счастливейших минут в моей жизни, когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык».

Стр. 148. *«мы услышим ее в бенефис г-на Петрова, в конце нынешнего месяца».*— Сцена у монастыря (на слова Н. В. Кукольника) написана Глинкой по просьбе О. А. Петрова для А. Я. Воробьевой-Петровой (исполнительницы роли Вани) в августе-сентябре 1837 года и впервые исполнена в бенефис О. А. Петрова 18 октября 1837 года.

Еще о представлении «Нормы»

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» от 23 октября 1837 года, № 43, стр. 417—418, за подписью: *«Аб. Ир.»*. Писарская копия с поправками Одоевского хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 21, л. 230—233.

Стр. 148. *Несторов* — сценическая фамилия талантливого русского певца Андрея Петровича Лодия (1812—1870). «Голос его был столь приятен,—отмечает Глинка в «Записках»,—что князь Одоевский, услышав его издали, сказал: «какой прелестный голос, это бы была находка для театра». Так думали и другие». После успешного дебюта в роли Поллиона в «Норме» он выступил 18 октября 1837 года в роли Собинина в опере «Иван Сусанин», однако, в 1838 году вынужден был покинуть сцену и заняться педагогической деятельностью. По воспоминанию современников, Лодий был тонким исполнителем романсов Глинки, Даргомыжского, Варламова. Глинка посвятил ему каватину «Давно ли роскошно ты розой цвела» (1840). В «Собрании музыкальных пиес, составленном А. П. Лоди» [1849] напечатаны его романсы: «Сеpенькие глазки» (слова А. Попова) и «Солнце скрылось» (слова кн. Шаховского). В РО ГЦММК (арх. 0, № 460) имеется рукопись романса Лодия «Радость душечка, красна девица» (слова Д. Кропоткина), посвященного Одоевскому.

Стр. 149. *voilée* (фр.) — завуалированный.

medium — средний регистр голоса.

Оберон, опера Вебера,

данная в виде концерта г-м капельмейстером Келлером, при содействии артистов здешней Немецкой оперной труппы

Статья впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 17 января 1838 года, № 13, за подписью: *«К. Биттерман».*

Псевдоним *«Карл Биттерман»* был раскрыт П. Н. Сакулиным в книге об Одоевском (том I, часть вторая, стр. 412). Новые документы позволяют теперь полнее воссоздать страницу литературной деятельности Одоевского, связанную с этим именем.

«Письмо к любителю музыки...» Одоевского, напечатанное в «Северной пчеле» в 1836 году, резко обострило его отношения с Булгариным. Издатель газеты не упускал случая, чтобы не задеть Одоевского, и даже не гнушался доносами на него. Одоевский демонстративно высказывал свое презрение к реакционному журналисту. Однако в 1838 году Одоевский нашел возможным, правда, втайне от Булгарина, короткое время сотрудничать в «Северной пчеле», а год спустя напечатать в «Сыне отечества» повесть «Свидетель». Это вызвало недоумение и даже осуждение со стороны тех, кто знал о подлинном отношении Одоевского к этим литературным органам. Один из противников Булгарина—автор «Писем к редактору «Литературных прибавлений», подписанных: «Сорок лет усердно читающий журналы Б. И.»,—возмущался поступком Одоевского, «который всегда с такою твердостью противоборствовал тому, если угодно, литературному направлению, которое замечается в «Сыне Отечества» и в «Северной пчеле», и, кажется, поставил себе правилом показывать, что между им и этим направлением нет ничего общего» («Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, № 9). Даже Н. Ф. Павлов, которого отнюдь нельзя заподозрить в сочувствии к передовому направлению, и тот упрекал Одоевского в письме от 6 апреля 1839 года, что он «срамит свое имя, печатаясь в «Сыне Отечества» (Из переписки князя В. Ф. Одоевского, «Русская старина», 1904, т. IV, стр. 195).

Инициатива привлечения Одоевского в «Северную пчелу» в 1838 году и в «Сын отечества» принадлежала Н. А. Полевому, который после запрещения «Московского телеграфа» переехал в Петербург и принял на себя негласное руководство редакционными делами булгаринских органов. Пойдя на соглашение с реакционным лагерем, Полевой первое время оставался на подозрении и вынужден был сносить обиды, унижения и интриги со стороны Булгарина и его подручных. Полевой в эти годы мало чем напоминал прежнего редактора «Московского телеграфа»— одного из лучших русских журналов. «Печально было смотреть,—вспо-

минает Герцен,—на этого смелого борца, пошедшего на сделки со своими врагами, как только прекратили его журнал. Печально было слышать фамилию Полевого рядом с фамилиями Греча и Булгарина» («О развитии революционных идей в России»).

Подлинное лицо Полевого раскрылось и Одоевскому после опубликования в «Библиотеке для чтения» (1837, № 1) статьи Полевого о Пушкине. Предостерегая против перепечатки этой статьи во французском издании, Одоевский заявляет, что она «написана врагом Пушкина Полевым и с большим коварством; эти господа, кажется, задумали мало-помалу задушить мертвого Пушкина (ибо с живым им этого не удалося), и эта статья есть первый камень этой баттареи» («Русская старина», 1880, август, стр. 805). В то же время Одоевский искренно сочувствует печальной участи своего бывшего наставника по «Московскому телеграфу». Пытаясь облегчить его судьбу, он пишет С. П. Шевыреву: «Полевой здесь издает С[еверную] Пчелу и Сын Отечества, но раздавлен со всех сторон и противниками и своими сонегоциантами, так что мне жаль его стало, и я по рыцарскому великодушию обещал ему статью в Сын Отечества» (Из бумаг Степ. Петр. Шевырева. «Русский архив», 1878, том V, стр. 56).

Деятельность К. Биттермана в «Северной пчеле» была тщательно законспирирована и прежде всего от Булгарина. Препровождая Одоевскому билет на концерт К. Липиньского, Полевой предупреждает о соблюдении мер предосторожности: «...вероятно, Булгарин (смертно желающий узнать вашу персону) заметил нумер билетов, мне отданных, и в концерте тотчас узнает вас, если вы сядете на нумер замеченный. Нельзя ли обменить вам с кем-нибудь вашего билета, и таким образом надуть Булгарина? Иначе — и н к о г н и т о наше пропало, а мне этого несхотелось бы, даже и потому, что из сохранения его увидели бы вы, [что я] умею сдержать данное слово и хранить вверенную тайну. *Ваш Н. Полевой»* (цит. по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 881).

О том, что Полевой не вполне хранил тайну Биттермана, свидетельствует его неопубликованное письмо к А. Н. Верстовскому от 10 января 1838 года: «Одоевского нашел я неизменным—он любит Вас и все прежний, хоть петербургский воздух имел на него влияние, но он не достиг до его сердца. В Пчеле вы увидите музыкальные статьи и угадаете автора их» (подлинник в РО ГЦТМ, № 157308/50).

В архиве Одоевского, хранящемся в РО ГПБ, имеется письмо, писанное неизвестною рукою от третьего лица и подписанное именем «Отставного Капельмейстера Кареля Биттермана», который напоминает Полевому об обещанном гонораре: «деньги ему тем более теперь необходимы, что теперь самое деятельное время в музыкальном мире и что он обязан не пропускать ни одного дурацкого концерта и почти ни одного бенефисного представления, что стоит довольно дорого, а сверх того он ради сих статей почел долгом отказаться от другой работы, которая доставляла ему безбедное содержание».

Полевой хотя и полагал, что в статьях Биттермана не трудно угадать истинного автора, однако несомненно, что условия конспирации наложили особый отпечаток на все, написанное Биттерманом. Боевой дух и целеустремленность, присущие Одоевскому, здесь оказались сглаженными. Характерно также краткое предуведомление, в котором Биттерман аттестует себя перед читателями при своем литературном дебюте:

«Приглашенный редакциею Сев[ерной] пчелы к составлению статей о музыкальных новостях нашего времени, я должен признаться, что вступаю в сие новое для меня поприще с большою робостью, и недоверчивостью к своим силам. Хотя уже более двадцати пяти лет занимаюсь я музыкой, изучал почти все знаменитые произведения по сей части, и постоянно следовал за успехами сего прекрасного искусства, но, к сожалению, подхожу под общее правило, по силе которого литератор бывает плохим музыкантом, а музыкант плохим литератором. Словом, я

откровенно должен признаться, что предлагаемая статья есть мой первый опыт печатный, а потому я долгом считаю просить почтеннейших читателей С[еверной] п[челы], быть снисходительными и благосклонными к моему слабому дарованию и непривычке писать для печати. Сие для меня тем более необходимо, что музыкальные статьи, по недостатку в русском языке технических музыкальных терминов, представляют особенную трудность; хотя многие музыкальные термины трудами русских сочинителей о музыке и утверждены, но еще многие музыкальные выражения остаются у нас непереведенными. По крайней мере, смею надяться, читатели найдут в моих статьях совершенную добросовестность, непринадлежность ни к каким партиям и искреннюю любовь к моему искусству. К сему считаю нужным присовокупить, что, находясь в знакомстве со многими знатоками музыки в здешней столице, буду всегда руководствоваться, по-возможности, более их мнениями, соглашая оные между собою, даже преимущественнее нежели собственные суждения. Таковое объяснение считаю необходимым. К. Биттерман». (Концерт г-на Вольфа, в зале Благородного собрания 30-го декабря 1837 года. «Северная пчела» от 8 января 1838 года, № 6).

Личность Биттермана так и осталась неизвестной Булгарину. В письме к Полевому от 16 марта 1838 года Булгарин изъявляет полное удовлетворение статьями рецензента: «прекрасно и честно и благородно» (цит. по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 881). То, что письмо Булгарина оказалось в архиве Одоевского, а не в архиве Полевого, лишний раз свидетельствует о том, что Полевой полностью держал Одоевского в курсе дел и событий, связанных с его деятельностью в газете. Небезинтересно, что в тот же день (16 марта) появилась последняя статья К. Биттермана. Происки Булгарина становились, повидимому, небезопасными, и Одоевский счел благоразумным прекратить свою деятельность в «Северной пчеле». Вскоре и Полевой был удален Булгариным из газеты.

Под именем К. Биттермана в «Северной пчеле» напечатано одиннадцать статей. Любопытно, что в № 50 газеты (от 3 марта 1838 года) одновременно появились две статьи, одна за подписью *«Карла Биттермана»* (об оратории «Страшный суд» Фр. Шнейдера), другая: «О завтрашнем концерте Уле Булля», за подписью: *«Любитель музыки»*.

Стр. 150. *«Оберон»*—последняя опера немецкого композитора Карла Марии Вебера (1786—1826); впервые была представлена в Лондоне 12 апреля 1826 года, под управлением автора, менее чем за месяц до его смерти. Полная авторская партитура оперы хранится в РО ГПБ. В Петербурге «Оберон» был дан впервые в концертном исполнении 12 декабря 1837 года силами придворных немецких актеров и повторен 22 февраля 1838 года. Ко дню концерта было издано либретто на немецком языке (цензурное разрешение 4 декабря 1837 года), экземпляр которого с пометками Одоевского имеется в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина $(S\frac{9}{351})$.

Исполнению оперы была посвящена большая статья за подписью: *«Лилло»* в «Художественной газете» за 1837 год, декабрь, № 24, стр. 376—380.

Стр. 151. *Келлер,* Иоганн Фридрих — с 1835 года капельмейстер Немецкого оперного театра в Петербурге, автор оратории «Бонифаций», впервые исполненной в Петербурге под его же управлением 12 октября 1841 года. В 1837 году избран почетным членом С. Петербургского Филармонического общества.

Брейтинг, Герман (1804—18..) — выдающийся певец (тенор), с 1837 по 1840 год артист Немецкого оперного театра в Петербурге, один из первых пропагандистов в России песен Шуберта. Белинский восхищался «могучестью и энергией» его голоса в роли Каспара («Волшебный стрелок» Вебера); Ehre und Heil! (нем.) — «Честь и слава!» (из хора (№ 4) 1-го акта оперы «Оберон»).

Стр. 152. *«Von Jugend auf in dem Kampfgefild!»* (нем.) — «С юных лет на поле брани!»

Гофман (тенор) — артист Немецкой оперы в Петербурге, впоследствии директор Рижского театра; *Нейрейтер*, Мария (сопрано), в 1833—1844 годах — примадонна Немецкого оперного театра в Петербурге.

Ферзинг, Вильгельм (1811—18..) — замечательный бас, артист Немецкого оперного театра в Петербурге. В 1854—1855 годах выступал в итальянской опере, в 1856 году концертировал по России с Д. М. Леоновой и скрипачем В. В. Безекирским. Для Ферзинга Мендельсон написал партию в оратории «Павел».

Ленгард — артистка Немецкого оперного театра в Петербурге, исполнительница роли Пука в опере «Оберон».

Боте А.—артистка Немецкого оперного театра в Петербурге. 18 марта 1838 года исполнила арию Антониды из оперы «Иван Сусанин» Глинки, в концерте в Московском Большом театре.

«Arabien, mein Heimatland!» (нем.) — «Аравия, моя родина!». На экземпляре либретто «Оберона», принадлежавшем Одоевскому, рядом с этими словами пометка (крест красным карандашом).

Стр. 153. *Тамплиер* Маршнера — «Der Templer und die Jüdin» — «Храмовник и еврейка»—опера Маршнера (1829). *«Nozzo di Figaro»* — «Свадьба Фигаро» — опера Моцарта.

«Роберт-дьявол» — опера Мейербера.

Музыкальное утро г-на Проспера Сентона, 12-го января

Статья впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 20 января 1838 года, № 16, за подписью: *«К. Биттерман»*.

Стр. 153. *Сентон*, Проспер Филипп Катарина (1813—1890) — французский скрипач, ученик Хабенека. В 1840—1844 годах преподавал в консерватории в Тулузе, позднее — профессор Лондонской королевской музыкальной академии и концертмейстер оркестра королевской оперы.

Стр. 154. *«Фортепианист хочет непременно водить смычком по клавишам, а скрипач бить по струнам, как по клавиру!»* — Аналогичная мысль в сходных выражениях высказана Одоевским ранее в эпилоге «Русских ночей»: «Фиглярство концертное надоело до чрезвычайности: все внимание концертистов обращено на то, чтоб удивить публику чемлибо новым: скрипка просится в фортепьяны, фортепьянам до смерти хочется петь, флейта добивается до pizzicato...» («Русские ночи», М., 1913, стр. 398). В этом сходстве нельзя не видеть еще одного доказательства в пользу принадлежности Одоевскому псевдонима *«К. Биттерман»*. В статье «Русский скрипач Н. Я. Афанасьев» А. Улыбышев, хорошо знакомый с Одоевским, писал: «Один из моих приятелей сказал: скрипка просится в фортепиана» («Сев. пчела» от 9 ноября 1850 г. № 253).

«...так называемыми, блистательными вариациями».— Одоевский не раз восставал против модных «щеголеватых», так называемых «блистательных» или «бравурных» вариаций, в огромном количестве игравшихся заезжими виртуозами (см. статьи «Музыкальные надежды» за подписью: *«Аб. Ир.»*, «Письма в Москву о Петербургских концертах» и др.). В статье «Музыкальный вечер фортепианиста Карла Мейера» он с возмущением говорит об артистах, «которые до сих пор думают, что публике можно угодить лишь вариациями все на одни и те же Беллиниевские мотивы или разными фарсами» («С. Петербургские ведомости» от 14 марта 1844 года, № 59). И здесь, таким образом, обнаруживается единство взглядов К. Биттермана и Одоевского.

«Variation brillante, que me veux tu?» (фр.) — «Блестящая вариация, что ты от меня хочешь?»—перефразировка неоднократно цитируемого Одоевским выражения Фонтенелля: «Соната, что ты от меня хочешь?»

«А там и заключенье» — Эти же слова из сатирического стихотворения И. И. Дмитриева «Чужой толк» Одоевский позднее цитирует в «Письме к В. В. Стасову о «Руслане и Людмиле» Глинки», в чем также можно видеть подтверждение принадлежности Одоевскому псевдонима «К. Биттерман».

«...их слушаешь с любопытством и занимательностью».—Мнение К. Биттермана о вариациях Л. В. Маурера вполне согласуется с высказываниями Одоевского о сочинениях Маурера.

Калливода, Ян Венцеслав (1800—1866) — чешский скрипач и композитор.

«Двухвязанные ноты» — т. е. шестнадцатые.

Осборн, Джордж Александр (1806—1893) — ирландский пианист и салонный композитор.

Смесь

Заметка впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 19 февраля 1838 года, № 8, стр. 159, за подписью: *«Аб. Ир.».*

Стр. 155. *Булль, Уле* (1810—1880) — выдающийся норвежский скрипач-виртуоз и композитор, один из зачинателей норвежской национальной музыкальной школы. Оказал большое влияние на творчество Э. Грига. В 1850 году основал в Бергене первый норвежский национальный театр, в котором работали Г. Ибсен и Б. Бьёрнсон. В своих сочинениях для скрипки разрабатывал норвежские народные темы. «Мое поле— норвежская музыка»—говорил Булль. Своими выступлениями в Европе и Америке Булль приобрел мировую известность. В 1838 и 1866—1867 годах с успехом концертировал в России. Во время пребывания в Испании Глинка сблизился с Буллем. В «Испанском альбоме» Глинки Булль записал «Сицилиану», сопроводив ее словами: «Слабый знак восхищения и уважения вашего искреннего друга. Севилья. 10 апреля 1847 г. Уле Булль». В дневнике Одоевского отражены его встречи с Буллем в Москве в 1867 году: «Оле-Буль, — просится непременно играть у меня— зову его в середу обедать» (4 февраля); «После обеда аккомпанировал Оле-Булю» (8 февраля).

Перевод статьи в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» не был напечатан.

Мейер, Карл, Майер Шарль (1779—1862) — известный пианист, педагог и композитор. С юных лет поселился в Петербурге, где отец его получил место капельмейстера оркестра графа Шереметева. Ученик Д. Фильда. Глинка ценил Мейера как музыканта и пользовался его советами. В 1844 году, вместе с издателем «Нувеллиста» М. И. Бернардом, добился разрешения учредить в Петербурге консерваторию, однако идея потерпела крах. Известностью пользовались концерты, фантазии, вариации, этюды и другие фортепианные композиции Мейера. Его этюд «Тарантелла» ор. 74 посвящен Одоевскому. В 1838 году Мейером изданы в Петербурге две тетради: «Тридцать шесть русских простонародных песен без вариаций, аранжированных для фортепиано», в 1856 году в издании Ф. Стелловского вышло фортепианное переложение К. Мейера и К. Вильбоа оперы Глинки «Иван Сусанин», о котором одобрительно отозвался А. Н. Серов. В 1845 году Мейер совершил концертное путешествие по Швеции, Германии и Австрии, а в 1850 году поселился в Дрездене.

Стр. 156. *Фантазия Бетховена для фортепиано,* хора и оркестра впервые исполнена в Петербурге Терезой Даль-Окка 19 марта 1813 года.

Концерт г. Гросса

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 25 февраля 1838 года, № 45, за подписью: *«К. Биттерман»*.

Стр. 156. *Гросс* Иоганн Вениамин (1809—1848) — отличный виолончелист. В 1833—1835 годах вместе с скрипачом Фердинандом Давидом играл в квартете Липгардта в Дерпте (ныне г. Тарту Эстонской ССР). В 1837 году приглашен первым виолончелистом в оркестр петербургских императорских театров, где служил до конца жизни. Из его сочинений изданы сонаты для виолончели с басом и фортепиано, 4 струнных квартета, концертино, романсы и др.

«Мы можем насчитать в Петербурге по крайней мере пять виолончелистов, которые принадлежат к числу лучших артистов в Европе».— Имеются в виду К. Шуберт, И. Гросс, Ф. Кнехт и А. Мейнгардт.

Гесс де Кальве, Густав Густавович (1784—18..) — музыкальный теоретик, пианист, композитор, дирижер и минералог. Родился в Пеште. Учился на философском факультете Пражского университета. Концертировал в Польше, Венгрии, Германии. В 1810 году принял русское подданство и поселился в Харькове, где защитил диссертацию на ученую степень доктора философии. Автор двух концертов для фортепиано с оркестром, ряда статей по различным вопросам. В 1818 году издал в Харькове «Теорию музыки или рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, Генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для Русских *Густавом Гесс де Кальве* Доктором Философии императорского Харьковского Университета, Старшим Членом Горного Правления Луганского литейного завода, Обер-Гиттен-Фервалтером и Членом разных Обществ. Переведено с Немецкой рукописи *Разумником Гонорским,* Ученого Общества состоящего при императорском Харьковском Университете Членом—Асессором и Санктпетербургского Общества Соревнователей Просвещения и Благотворения Членом-Корреспондентом». Одоевский с уважением отзывался об этой работе. В 1862 году в Москве издана брошюра Гесс де Кальве «Лечение болезней посредством музыки».

Стр. 157. У Шпора нет оперы «Макбет». Есть увертюра к «Макбету».

Бродвуд — лондонский фортепианный фабрикант.

Еще об Уле Булле

Статья впервые опубликована в «Северной пчеле» от 2 марта 1838 года, № 49, за подписью: *«Любитель музыки»*.

Стр. 157. Под литерами *«Ф. Б.»* скрывался Фаддей Булгарин, и это, конечно, было известно Одоевскому. Неожиданную похвалу «эстетическому вкусу» Булгарина можно объяснить лишь как дипломатическую уловку Одоевского с целью отвлечь его внимание от автора статей *«К. Биттермана»*. Не случайно поэтому Одоевский счел необходимым между статьями за подписью *«К. Биттерман»* напечатать две рецензии за подписью: *«Любитель музыки»,* желая тем самым ввести в заблуждение Булгарина и показать, что статьи эти принадлежат якобы разным лицам.

Стр. 158. *Разумовский,* Андрей Кириллович (1752—1836) — граф, русский посол в Вене (1790—1806), организатор и участник известного квартета (1-я скрипка Шупанциг, 2-я скрипка Разумовский, альт Вейс и виолончель Линке). Был близок к Гайдну, Моцарту и Бетховену. В трех квартетах, ор. 59, посвященных Разумовскому, Бетховен использовал, возможно, от него полученные русские народные песни.

Аристарх — строгий и педантичный критик.

Стр. 159. *Крейцер,* Рудольф (1766—1831) — знаменитый скрипач, композитор и педагог. После отъезда П. Роде в Россию в 1803 году сменил его на посту скрипача-солиста Парижской Большой оперы. Позднее стал капельмейстером той же оперы. Автор 19 концертов, известных «40 этюдов» для скрипки. В 1805 году Бетховен посвятил Крейцеру сонату для скрипки и фортепиано ор. 47 («Крейцерова соната»); *Роде,* Жак Пьер Жозеф (1774—1830) — известный скрипач, автор концертов, этюдов, и дуэтов для скрипки, профессор Парижской консерватории. С 1803 по 1808 год — придворный скрипач в Петербурге.

О завтрашнем концерте Уле Булля

Заметка впервые опубликована в газете «Северная пчела» от 3 марта 1838 года, № 50, за подписью: *«Любитель музыки».*

Стр. 159. *«Nel cor piu non mi sento»* (ит.) — «Нет больше сил в моем сердце» — вариации для скрипки и фортепиано Паганини на популярную в свое время тему из оперы Д. Паэзиелло *«La molinara»* («Прекрасная мельничиха»). На эту же тему Бетховен в 1795 году написал «Шесть вариаций» для фортепиано в 4 руки.

Виотти, Джованни Батиста (1753—1824) — итальянский скрипач и композитор. В 1780 году совместно со своим учителем Пуньяни концертировал в России.

Стр. 160. Одоевский считал Паганини ярчайшим представителем романтического направления в скрипичном искусстве. Мнение об игре Паганини высказано Одоевским в редактированной им рукописи А. Ф. Львова «Советы начинающему играть на скрипке» (РО ГЦММК, арх. 0, № 425, стр. 29—32): «Не должно думать, что разные вычуры, которые нам выдают за методу Паганини, была настоящая его метода. Нет! она умерла с ним навсегда, как игра оригинального актера, который мог нравиться именно своей исключительностию и своим талантом выкупал свои недостатки. Так называемая метода Паганини может вести лишь к исполнению и то далеко несовершенному сочинений самого Паганини. Он не оставил после себя школы. Где его последователи?

Была попытка соединить классическую школу с так называемой Паганиниевскою, романтическою—но эта попытка осталась и должна была остаться бесплодною, ибо школа Паганини заключается в нем одном и выработалась особым его темпераментом, настроением его духа и даже обстоятельствами его жизни. Новые попытки лишь убедят в указываемой мною невозможности соединить естественно развивающееся искусство с случайным и неуловимым фантомом. За неуловимым фантомом забудут о том, что главный характер скрипки певучесть, и обратят все свои силы на выделку фокусов, известных под названием Паганиниевских, то такие артисты горько раскаются; они отвыкнут от настоящего художественного исполнения на скрипке, потратят время и исказят свои способности—а между тем флажолеты и щипки уже успеют всем надоесть и падут безвозвратно в мнении публики. Эта эпоха уже начинается». Это замечание характеризует позицию Одоевского в вопросе о развитии исполнительского искусства.

Смесь

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 5 марта 1838 года, № 10, стр. 198—199, за подписью: *«Аб. Ир.».*

Стр. 160. *Вьётан,* Анри (1820—1881) — выдающийся бельгийский скрипач и композитор, ученик Ш. Берио, представитель романтического

направления в скрипичном искусстве прошлого столетия. Впервые посетил Россию в 1838 году. С 1845 по 1852 год был придворным солистом и концертмейстером оркестра петербургских казенных театров. После Вьётана это место занял Г. Венявский. В России Вьётан создал 4-й концерт для скрипки с оркестром (1850), фантазию на темы из «Аскольдовой могилы» Верстовского, пьесы на темы русских народных песен. В 1871—1873 годах был профессором Брюссельской консерватории (среди его учеников Э. Изаи).

Обещанное Одоевским «Общее обозрение всех концертов» так и не появилось.

Стр. 161. *Аллан,* Александр — в 1837—1850 годах артист Французского драматического театра в Петербурге; его жена — *Аллан Депрео,* Луиза (1809—1856) — артистка той же труппы, впоследствии служила в Париже, в Театре французской комедии.

«Идоменей, царь Крита» — одна из первых опер Моцарта, в которой уже проявились черты зрелого драматического стиля композитора. Впервые представлена в Мюнхене в 1781 году.

«..музыка в Европе взбеллинилась...» — выражение, впоследствии неоднократно встречающееся в статьях Одоевского.

Стр. 162. Об ученике Гийю Александре Семенове — кантонисте Измайловского полка — аналогичные мысли высказаны в статье К. Биттермана.

Тюлу, Жан Луи (1786—1865) — французский флейтист и композитор.

Концерт г-на Гийю

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 9 марта 1838 года, № 55. Подпись *«К. Биттерман»,* выставленная ниже под статьей «Концерт г-на Герке», несомненно, относится и к первой статье, заканчивающейся многоточием.

Стр. 162 *Гийю* (Guillou), Жозеф (1784—1853) — выдающийся французский флейтист, композитор и гравер. В 1815 году получил место флейтиста в королевской капелле и профессуру в Парижской консерватории. В ноябре 1831 года концертировал в Москве. Вскоре становится первым флейтистом петербургских императорских театров. Выступал с чтением лекций («Курс сольфеджио и музыкальной фразеологии») и статьями («Взгляд на историю музыки»—«Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, № 49; «К. А. Кавос»—«Северная пчела», 1840, № 210; «Обозрение петербургских концертов»—«С. Петербургские ведомости», 1842, №№ 213, 219 и др.). В 1846—1848 годах издавал в Петербурге художественно-музыкальный журнал «L'artiste russe», в котором печатал собственные гравюры с картин и портретов Айвазовского, Басина, Егорова, Бруни, Шебуева. Автор либретто оперы А. Ф. Львова «Бианка и Гвальтьеро». В 1837 году избран почетным членом С. Петербургского Филармонического общества. Умер в Петербурге.

Стр. 163. *К. Биттерман* в полном единодушии с *«Аб. Ир.»* утверждает равноправие флейты как концертного инструмента.

Романьези (Romagnesi), Анри (1781—1850)—композитор.

Те же слова благодарности «за образование сего молодого человека» в статье *«Аб. Ир.»* (стр. 162).

Концерт г-на Герке

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 9 марта 1838 года, № 55, за подписью: *«К. Биттерман».*

Стр. 163. *Герке,* Антон Августович (1812—1870) — известный пианист и педагог. Родился в местечке Пулины Волынской губернии. Учился у Д. Фильда, затем у Калькбреннера, Мошелеса и Риса. В 1832 году переехал в Петербург, посвятив себя педагогической деятельности. Был одним из активных участников С. Петербургского Филармонического общества, преподавателем в Училище правоведения, почетным членом С. Петербургского Филармонического общества. С 1862 года состоял профессором Петербургской консерватории. Его учениками были: П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, И. О. Рыбасов (впоследствии адъюнкт Герке). Среди частных его учеников М. П. Мусоргский, Н. Н. Пургольд (жена Н. А. Римского-Корсакова). Герке был первым исполнителем в России «Пляски смерти» Ф. Листа (в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева 21 февраля 1866 года), одним из первых пропагандистов Шопена в России. Герке,—писал Одоевский в 1830-х годах Б. Г. Глинке-Маврину,—«человек с большим талантом, но робость и застенчивость его погубили, ему надобно непременно поддавать духу, и я очень боюсь, чтобы он исподтишка не заткнул за пояс многих из ваших парижских пианистов» («Русская старина», 1880, том XXVIII, стр. 804—805).

Стр. 164. *«...чтобы дать певцу время вздохнуть».*—Точный текст в книге Гесс де Кальве: «Сей инструмент (фортепиано) годится как для зал в концертах с аккомпанементом целого оркестра, так и для комнатной музыки, один, или в дуэтах, трио, квартетах и пр.; далее, для аккомпанировки пения, где часто риторнель, и т. п. на нем играется, дабы дать певцу время отдохнуть, и тут фортепиано производит также весьма хорошее действие» («Теория музыки или рассуждение о сем искусстве...». Харьков, 1818, часть вторая, стр. 26—27).

Вьётан и Арто

Заметка впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 12 марта 1838 года, № 11, стр. 218—219, за подписью: *«Аб. Ир.»*.

Стр. 164. *«...радужные лучи его каким бы колоритом то ни было...»*— Мысль, перекликающаяся с утверждением К. Биттермана в «Отчете о концертах за прошедшую неделю».

Стр. 165. *«...мы присоветовали бы ему одно: влюбиться».*—Ср. со словами из статьи К. Биттермана «Отчет о концертах за прошедшую неделю».

«...но все вы не сравните статуи с прекрасною же, но живою женщиною...» — Одоевский высказывает одно из краеугольных положений реалистической эстетики — превосходство жизни над искусством

le Rêve (фр.) — сновидение, греза, мечта.

Отчет о концертах за прошедшую неделю

Статья впервые опубликована в «Северной пчеле» от 16 марта 1838 года, № 61, за подписью: *«К. Биттерман»*.

Стр. 165. *Молдуано* — шарлатан-магнетизер, «механик».

Стр. 166. *l'Inganno felice* — «Счастливый обман» — одна из ранних опер Россини, написанная для карнавала в Венеции в 1812 году.

Виоль д'амур (фр.— viol d'amour — виола любви) — смычковый инструмент, применявшийся до середины XIX века, разновидность виолы.

violino principale — первая, солирующая скрипка.

Верачини, Франческо Мария (1685—1750) — выдающийся итальянский скрипач и композитор. Тартини не был его учеником.

Festa della Croce — церковный праздник «снятия с креста».

Стр. 167. *Concerto grosso* (ит.) — буквально — «большой концерт» — старинная форма оркестрового сочинения, распространенная во 2-й половине XVII и 1-й половине XVIII века. Основана на противопоставлении солирующих «концертирующих» инструментов оркестру в целом. Основоположником «concerti grossi» был Джузеппе Торелли (1685—1708), писавший «concerti» преимущественно для 2-х или 3-х концертирующих инструментов с оркестровым сопровождением. Высшей степени развития жанр этот достиг в творчестве Арканджело Корелли и Георга Фридриха Генделя.

«О причине такого разделения упоминали мы в одной из наших предыдущих статей».—Имеется в виду статья «Концерт г-на Герке» в «Северной пчеле» от 9 марта 1838 года, № 55. См. также статью «Выписка из письма В. Ф. О. в Москву к А. Н. Верстовскому», напечатанную в настоящем томе.

Стр. 169. *«...либо ограничиться немногими словами».*—Так как предыдущие статьи об Уле Булле написаны от имени *«Любителя музыки»,* К. Биттерман уклоняется от суждения, и, чтобы не впасть в противоречие, прикрывается нейтральной формулой оценки концертов Уле Булля.

Стр. 169. *«...хороший музыкант, к какой бы он школе ни принадлежал, всегда доставляет слушателям наслаждение».*—Аналогичное замечание высказывается тремя днями позднее в статье *«Аб. Ир.»* «Смесь».

Ершова, Мария Исааковна—ученица и дочь придворного музыканта, позднее училась у скрипача Бера, первая русская скрипачка. Начала концертировать в 1830-х годах. В статье «Концерт Филармонического общества: Страшный суд, слова Августа Апеля, музыка Фридриха Шнейдера» Карл Биттерман писал о предстоящем концерте, «где услышим и увидим редкое явление: девушку, играющую, и, как говорят, отлично играющую на скрипке. Эта девушка наша соотечественница—*Мария Исааковна Ершова.* С нетерпением ожидают этого концерта» («Северная пчела» от 3 марта 1838 года, № 50).

«*Мы ожидали с большим нетерпением знаменитой арии, которая аккомпанируется одним альтом...»*—Ария Рауля из оперы «Гугеноты» Мейербера — «О, что за чудное виденье...» в сопровождении виоль д'амура, часто заменяемого альтом.

Стр. 170. *Vierstimmige Gesänge* (нем.) — четырехголосные хоры.

«...одного не достает юноше-музыканту: страсти».—К. Биттерман повторяет мысль «Аб. Ир.», высказанную последним в статье «Вьётан и Арто».

«Коль хочешь слез моих, то сам сперва заплачь...» — Точный текст перевода А. Мерзлякова «Послания к пизонам о стихотворстве» Горация: «Умей заплакать сам, чтоб плакать нас заставить!» (Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев А. Мерзлякова, часть вторая, М., 1826, стр. 324).

Смесь. Гензельт

Статья впервые опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 19 марта 1838 года, № 12, стр. 237—238. После раздела, посвященного Гензельту, подпись: *«К. В. О.»;* под вторым разделом о скрипачах—подпись: *«Аб. Ир.»*

Стр. 171. *Гензельт,* Адольф Львович (1814—1889) — крупный немецкий пианист и педагог. Впервые посетив Россию в 1838 году и встретив восторженный прием русских слушателей, Гензельт решил навсегда остаться в Петербурге и посвятил себя всецело педагогической и композиторской деятельности. Он преподавал в Училище правоведения и

Смольном институте, был инспектором музыкальных классов всех женских институтов, профессором Петербургской консерватории, принимал участие в редактировании музыкального журнала «Нувеллист». Среди учеников Гензельта И. Нейлисов, Н, Зверев, Ф. Канилле, В. Стасов, Н. Христианович, Г. Лишин, В. Чечотт, Н. Садольская и многие другие. Гензельтом написаны две тетради фортепианных этюдов, концерт для фортепиано, множество мелких фортепианных пьес, транскрипции увертюр Вебера, Бетховена, сочинений Мендельсона, Глинки, Даргомыжского и др.

В концерте 21 марта 1838 года в Большом театре Гензельт исполнил: Larghetto affetuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giocoso К. М. Вебера, этюд Шопена, собственные сочинения: Любовную поэму (анданте и аллегро), Анданте и этюд, «Песню без слов» и фантазию на тему из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера.

Уле Булль в Москве

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 1 апреля 1838 года, № 74, за подписью: *«Любитель музыки»*.

Стр. 173. *Торвальдсен,* Бертель (1770—1844) — знаменитый датский ваятель; *Фернлей* (Fearnley), Томас (1802—1842) — выдающийся норвежский художник-пейзажист.

О концерте Леопольда Мейера

Заметка впервые опубликована в «Северной пчеле» от 21 апреля 1838 года, № 88, за подписью: *«Любитель музыки»*.

Стр. 174. *«...был создан для свободных песен».*—Цитируемое четверостишие имеется также в статье Д. Ю. Струйского «Бетговен», опубликованной позднее в «Литературной газете» от 11 октября 1841 года, № 115, стр. 459, и, возможно, принадлежит ему.

Письмо к редактору

Впервые опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 1 января 1839 года, № 1 и подписано литерами: *«К. В. О.»*.

Стр. 174. Камилла, собственно Мари Фелисите *Плейель* (1811—1875) — выдающаяся французская пианистка, ученица Жака Герца, Мошелеса и Калькбреннера, пользовалась также советами Тальберга и Листа. В 1848—1872 годах профессор Брюссельской консерватории. В 1838—1839 годах с большим успехом концертировала в России.

Калькбреннер, Фридрих Вильгельм Михаил (1788—1849) — известный французский пианист и педагог, представитель «блестящего» виртуозного стиля фортепианной игры, автор многочисленных, преимущественно салонных по характеру, фортепианных произведений.

Стр. 175. *Малибран* (Гарсиа, де Берио), Мария Фелисите (1808—1836) — одна из выдающихся певиц XIX века (контральто), сестра Полины Виардо, жена скрипача Ш. Берио.

Стр. 176. «троевязанная гамма» — т. е. гамма тридцать вторыми.

Г. М. Ю. В.—Граф Михаил Юрьевич Вельгорский.

Письма в Москву о петербургских концертах

«Письма в Москву о петербургских концертах» представляют собой цикл из семи статей, публиковавшихся на страницах «С. Петербургских

ведомостей» на протяжении двух месяцев—с 31 января по 30 марта 1839 года. Автор поставил перед собой задачу отразить концертную жизнь Петербурга в самый насыщенный ее период. Мы сочли уместным воспроизвести полностью все статьи, хотя и не все они представляют интерес для современного читателя.

«Письма» подписаны литерами: «*W. W.*», расшифровку которых мы находим в объявлении «О подписке на С. Петербургские ведомости», напечатанном в «Отечественных записках» за 1840 год, том VIII. В числе авторов, публиковавших свои статьи в «С. Петербургских ведомостях» 1839 года, значится «Князь В. Ф. Одоевский: Письмо к редактору о г-же Плейель [и] Семь писем в Москву о петербургских концертах».

1-е «Письмо» опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 31 января 1839 года, № 25.

Стр. 178. *musica viva*—«да здравствует музыка».

«...нам, народу молодому, свежему, нужны живые гармонические струи Бетховена, Мендельсона-Бартольди ..» — Высокая оценка Одоевским творчества Мендельсона проявилась и в других его высказываниях, относящихся к 1830-м годам. В эпилоге «Русских ночей» Одоевский ставит Мендельсона рядом с Глинкой и Берлиозом, как одного из членов «триумвирата, сохраняющего святыни развращенного, униженного опозоренного на Западе искусства» («Русские ночи», М., 1913, стр. 421). У Мендельсона,—говорит Одоевский,—«музыкальный гений». Н. А. Полевой, отмечая в дневнике встречу с Одоевским 3 января 1838 года, пишет: «Вечером князь Одоевский привез статьи в «Пчелу», и мы просидели часа два (Бартольди второй Бетховен—мысль, что Бетховен выражает не здешнюю музыку)». (Дневник Н. А. Полевого (1838—1845) «Исторический вестник», 1888, март, стр. 659). Ровно за девять месяцев до упоминаемого Полевым вечера в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 3 апреля 1837 года, № 14, напечатана анонимная статья Одоевского, в которой упомянута фортепианная пьеса «Мендельсона-Бартольди—Бетховенова законного наследника». Оратория «Павел» Мендельсона есть по мнению К. Биттермана-Одоевского, «произведение, доказывающее ясно, что природа еще не разбила, как многие полагали, той формы, в которую отлила Генделя. Если вас не проникнут до глубины костей величественные хоры этой оратории, исполненные певцами придворной капеллы, вы лишены чувства музыки, вы не музыкант...» («Северная пчела» от 12 марта 1838 года, № 58). См. также статьи «Музыкальные надежды» («Литературные прибавления к Русскому инвалиду» от 6 марта 1837 года, № 10 и от 13 марта 1837 года, № 11), «Смесь».

Стр. 179. *Голицын,* Василий Петрович (1800—1863) — любитель музыки, певец (тенор), близкий знакомый М. И. Глинки.

Герц, Анри (1803—1888) — популярный в свое время французский пианист, педагог, автор салонно-виртуозных сочинений. Меткую характеристику Герца Одоевский дал после посещения его концерта в Эмсе 8/20 августа 1857 года: «Был концерт Герца; пианист в душистых сединах; старомодно грациозен, над трудностями трудится» («Записная книжка» № 324, стр. 24, хранящаяся в РО ГЦММК). В 1859 году Герц концертировал в Петербурге.

Онслов, Георг (1784—1852) — английский композитор, автор ныне забытых камерно-инструментальных произведений.

Месс, Даниил (умер в 1848 году) — дирижер С. Петербургского Филармонического общества, в 1838—1839 годах дирижер русской оперы в Петербурге.

Лёве, Иоганн Карл Готлиб (1796—1869) — немецкий композитор.

Мейнгардт, Николай Адольфович (1824—1848) — скрипач, студент Петербургского университета, сын первого виолончелиста петербургских императорских театров.

«Furioso»—«Il Furioso»—«Неистовый», «Безумный»—опера Доницетти (1833). В 1839 году давалась на сцене Петербургского Большого театра под названием «Сумасшедший на острове Сен-Доминго».

Толстой, Феофил Матвеевич (1809—1881) — композитор, музыкальный критик консервативного направления; писал под псевдонимом «Ростислав».

2-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 21 февраля 1839 года, № 41.

Стр. 180. *Новелло,* Клара Анастасия (1818—1908)—выдающаяся оперная певица (сопрано). С большим успехом гастролировала в Европе. Искусству Новелло посвящены стихи Н. П. Огарева «Вчера она пела, Клара Новелло» («Литературное наследство», том 61, Герцен и Огарев, I. М., 1953, стр. 616).

Стр. 181. *Тальберг,* Сигизмунд (1812—1871) — знаменитый пианист и композитор, представитель «блестящего» виртуозного стиля.

«Моисей», «Donna del Lago» («Дама озера») — оперы Россини. Первая неоднократно давалась в России под названием «Зора».

3-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 1 марта 1839 года, № 48.

Стр. 185. Оратория «Paulus» («Павел») Мендельсона впервые исполнена в Петербурге 14 марта 1838 года (см. заметку Одоевского «Концерт Рубини», опубликованную в «С. Петербургских ведомостях» от 13 марта 1838 года, № 58, за подписью: *«Беспристрастный любитель музыки»;* оратории Себастиана Баха Evangelium Iohannis et Mathei—«Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею».

Мейнгардт, Адольф Иванович (1784—1876) — первый виолончелист петербургских императорских театров, педагог, ученик Б. Ромберга.

4-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 3 марта 1839 года, № 50.

Стр. 185. *Серве,* Адриен Франсуа (1807—1866) — знаменитый бельгийский виолончелист-виртуоз, композитор. Прозван современниками «Паганини виолончели», профессор Брюссельской консерватории. Неоднократно с успехом концертировал в России.

Стр. 186. Вариации Серве «на так называемый Бетховенский вальс» имеют следующее название: *«Le Désir.* Valse de Schubert, Fantaisie et Variations», op. 4. Выражение «так называемый Бетховенский вальс» свидетельствует об осведомленности Одоевского в том, что знаменитый вальс Шуберта As-dur, op. 9, № 2 (1817), получивший известность под названиями: «Печальный вальс», вальс «Желание» («Trauer-walzer», «Sehnsucht-walzer», «Désir d'amour») не принадлежал Бетховену. Повсеместное распространение вальса под его именем объясняется тем, что предприимчивый нотоиздатель, не рассчитывая на успешный сбыт сочинения мало кому известного Франца Шуберта, выставил на нотной обложке имя Бетховена. Хотя авторство Шуберта позднее было установлено, вальс попрежнему считался произведением Бетховена. О популярности апокрифической пьесы в России свидетельствуют следующие факты: в 1829 году поэт В. Туманский написал «Романс» с подзаголовком: «На голос вальса Беетговена» (опубликован в альманахе «Северные цветы на 1831 год», затем в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 21 ноября 1834 года, № 93). Вскоре «Северная пчела» от 11 декабря 1831 года (№ 282) известила о выходе в свет «Романса на вальс Бетговена, на слова О. (?) Туманского, музыка М. Солтыкова». В 1834 году Е. П. Ростопчина написала «Море и сердце. Романс на голос Бетховенова вальса». В рукописном нотном сборнике (хранящемся в РО БИЛ, ф. Музейный, М. 4873, л. 13), мы также находим «Романс

на вальс Бетговена. Слова Ф. (?) Туманского. Музыка Салтыкова». Тот же «Романс» М. Солтыкова «на мотив вальса Бетховена» («Когда все пирует») позднее издан Ф. Стелловским. Вальс Бетховена неоднократно упоминается в русской газетной и журнальной печати вплоть до начала 1860-х годов.

Стр. 187. *Мошелес,* Игнатий (1794—1870) — известный пианист, педагог и композитор, профессор Лейпцигской консерватории; *Орландо ди Лассо* (1532—1594) — крупнейший итальянский композитор; *Гиббонс,* Орландо (1583—1625) — один из выдающихся английских композиторов; *Скарлатти,* Доменико (1685—1757) — знаменитый итальянский пианист и фортепианный композитор.

Опера «Водовоз» Л. Керубини написана в 1800 году. В Москве впервые представлена итальянскими артистами 15 сентября 1826 года. Во Франции известна под названием «Два дня». В 1933 году поставлена на сцене Ленинградского Академического театра оперы и балета под названием «У Парижской заставы».

5-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 10 марта 1839 года, № 56.

Стр. 188. *Гюломи,* Жером (1822—....) — даровитый скрипач, родился в г. Пярну (Эстония). С юных лет много концертировал по России, заслужив прозвище «Русского северного Орфея»; *Пико де Мирандола,* Джованни (1463—1494), граф, итальянский ученый, пытавшийся примирить религию с философией.

«...объявить конкурс для музыкальных произведений».— В мае 1839 года С. Петербургское Филармоническое общество объявило конкурс на сочинение баллады на текст В. А. Жуковского «Светлана». Условия конкурса были опубликованы в «С. Петербургских ведомостях» от 4 мая 1839 года, № 99.

Самойлова, Надежда Васильевна (1822—1899) — дочь известного оперного певца. Обладала красивым и сильным голосом, пела главным образом в водевилях. В 1838 году с успехом дебютировала на императорской сцене, где прослужила до 1859 года.

Стр. 189. *Реммерс* (1805—1847) — немецкий скрипач, ученик Э. Ритца (Берлин). В 1830-х годах жил в Петербурге. Осуждение Реммерса нашло отражение в рукописной заметке, подписанной литерами *«Б. А.»,* но несомненно принадлежащей Одоевскому. Заметка озаглавлена: «О концерте г. Реммерса 4-го апреля в Михайловском театре»: «Г. Реммерс был некогда одним из любимцев петербурской публики; хотя он никогда не имел игры совершенно ровной и чистой, свойственной талантам первого разряда, но и публика и журналы были снисходительны к его молодости и хвалили его стаккато, которое тогда было почти новостию и которое он действительно делает хорошо. По воспоминанию публика удостоила концерт г. Реммерса своим посещением. Но как принял ее г. Реммерс? Для того, чтобы сыграть Героическую симфонию Бетховена, г. Реммерс составил струнный оркестр следующим образом: 4 скрипки, 2 альта, из которых половина почти не играла, а другая играла фальшиво, два контрабаса и о д н а какая-то осиплая виолончель! Не слыхавши, нельзя себе вообразить смешного эффекта, который производили в сем оркестре аккорды Бетховена, расчисленные для огромного оркестра—это была буря в стакане. Мы удивляемся, как г. Реммерс не составил всего оркестра из одних скрипок—ведь в провинциях так играют же увертюру из Калифа Багдадского. За исключением г. Герке, все бывшее в сем концерте соответствовало составу оркестра; г-жа Голланд пела особенным голосом, который был серединою между человеческим и птичьим:—зачем с такими маленькими средствами не петь просто?—зачем тянуться за бравур-ариями? Что за странная охота фальшивить на каждой ноте? Г. Реммерс порядочно проиграл концертную пьесу Ромберга и почти не оставил ни одной живой ноты в

Вариациях. Слышавшие хор: Слава и проч., столь превосходно исполненный в концерте для инвалидов, заметили, что в сей народной песне, где необходимое однообразие мелодии может быть устранено лишь инструментациею, недоставало ни труб, ни тромбонов и что в одном месте сего хора, где находится соло для двух виолончелей, вместо 2-й виолончели играл альт!!?? Хорош эффект! Мы не знаем, как назвать такое неуважение и к музыкальному искусству и к публике. Самому великому таланту может удасться сыграть дурно—это может зависеть от расположения духа, от разных физических причин и за это никогда нельзя сетовать на артиста,—но при таком маленьком таланте, каков талант г. Реммерса, не позаботиться о составе оркестра и заставить публику в продолжение трех часов слушать лубочный оркестр и для сего еще избирать музыку Бетховена и Керубини—это дело непростительное. Мы уверены, что сам г. Реммерс сознается в справедливости наших слов, а между тем его концерт будет и для публики и для журналистов и самому г. Реммерсу вперед наука» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 10, л. 47—48).

6-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 12 марта 1839 года, № 58.

Стр. 190. *«Сотворение мира»* исполнено в 84 концерте С. Петербургского Филармонического общества 9 марта 1839 года. Дирижировал Иог. Фридр. Келлер.

Стр. 191. *Глинка,* Авдотья Павловна, рожденная Голенищева-Кутузова (1795—1863)—поэтесса, переводчица, жена Федора Никитича Глинки. Ее переводы стихотворений Шиллера изданы в Петербурге в 1859 году.

Опера Галеви *«Гвидо и Жиневра, или Чума во Флоренции»* впервые поставлена в Париже, на сцене Большой оперы, в 1838 году.

3-я «Героическая» симфония Бетховена впервые исполнена в Петербурге 15 марта 1833 года в концерте С. Петербургского Филармонического общества.

7-е письмо опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 30 марта 1839 года, № 69.

Стр. 192. *«...хоры были также исполнены любителями».*— В концерте 14 марта 1839 года в пользу частных школ С. Петербургского женского патриотического общества принимали участие в хоре Одоевский, Глинка, Г. П. Волконский, в оркестре — М. Д. Резвой, М. Н. Воробьев и др. (архив Веневитиновых в РО БИЛ, афиша в альбоме М. Ю. Вельгорского).

Стр. 193. *«...принадлежит к числу блистательнейших явлений в музыкальном мире».*— Первый концерт в пользу инвалидов—участников Отечественной войны 1812 года был дан в Петербурге 19 марта 1815 года в ознаменование вступления русских войск в Париж. С тех пор «инвалидные концерты» стали традиционными и ежегодно давались в Петербурге и Москве вплоть до 1917 года.

Гаазе, Федор Богданович (1788—1851) — капельмейстер гвардейского и гренадерского корпусов в Петербурге (с 1830 года); руководил обучением музыкантов гвардейских полков и «инвалидными концертами». В 1840-х годах в доме Гаазе систематически проводились симфонические концерты собрания любителей музыки под управлением А. С. Даргомыжского. Гаазе—автор «Военно-музыкального альбома, посвященного войскам российской армии» (1845), ряда переложений для духового оркестра, в частности фортепианных сонат Бетховена. Одоевский высоко отзывался об этих переложениях.

Стр. 194. *«...несколько слов о военной песне, вновь сочиненной неизвестным композитором...»*—Имя автора «военной песни» установить не удалось. «Военная песня» для хора и оркестра имеется у А. Ф. Львова (изд. Ф. Стелловского).

Выписка из письма кн[язя] В[ладимира] Ф[едоровича] О[доевского] в Москву к А. Н. Верстовскому

Впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 21 января 1840 года, № 16.

Стр. 194. *Рейнкен,* Иоганн Адам (1623—1722)—знаменитый гамбургский органист. Бах неоднократно посещал Гамбург, чтобы слушать его игру.

Стр. 195. *en pieds de mouche* (фр.) — каракулями.

terra ignota (ит.) — неизвестная земля, неведомая область.

Стр. 196. Фантазию на две русские песни для виолончели Серве посвятил Мих. Ю. Вельгорскому.

Реквием Берлиоза в концерте г. Ромберга

Статья впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 1 марта 1841 года, № 48 за подписью: *«Любитель музыки».*

Выдающийся успех «Реквиема» в Петербурге (первое исполнение состоялось 5 декабря 1837 года в Париже, в соборе Инвалидов) был для Берлиоза полнейшей неожиданностью, и вселил надежду на скорое признание своего творчества. В ту пору Берлиоз особенно подвергался гонениям и насмешкам со стороны консервативной буржуазной критики. 3 октября 1841 года композитор писал своему другу поэту Эмберу Феррану, которому посвятил своего «Гарольда»: «Вы, конечно, слышали про страшный успех моего «Реквиема» в Петербурге. Он был исполнен целиком в концерте, нарочно данном для того, всеми оркестрами петербургских театров, вместе с хором придворной капеллы и хорами двух гвардейских полков. По рассказам людей, присутствовавших на концерте, исполнение, под управлением Андрея Ромберга [1], было до невероятности величественно. Невзирая на денежный риск предприятия, этот молодец Ромберг, благодаря щедрости русской аристократии, получил за всеми расходами, 5 000 франков чистой прибыли. Вот и знайте, что такое демократические правительства в художественном деле. Здесь, в Париже, я, разве с ума сойдя, осмелился бы подумать о том, чтобы дать целиком это сочинение, причем мне пришлось бы заплатить из своего кармана, сколько Ромберг положил туда...» (цит. по работе В. В. Стасова «Лист, Шуман и Берлиоз в России», изд. 2-е, «Русской музыкальной газеты», стр. 60—61).

Стр. 197. *Ромберг,* Генрих (1802—1859) — дирижер и скрипач. Родился в Париже. Учился у своего отца Андреаса и в Парижской консерватории. С 1829 по 1849 год дирижер Итальянской оперы в Петербурге (с 1843 года—первый капельмейстер). Неоднократно дирижировал концертами С. Петербургского Филармонического общества, почетным членом которого избран в 1837 году. Автор произведений для скрипки. Умер в Гамбурге.

Партитура «Реквиема» вышла в Париже в 1838 году в издании Шлезингера. Берлиоз требует для своего произведения такой состав оркестра и хора: 4 флейты, 2 гобоя, 2 английских рожка, 4 кларнета, 8 фаготов, 12 валторн, 12 труб, 4 корнет а пистона, 16 тромбонов, 2 тубы, 5 офиклеидов, 25 первых скрипок, 25 вторых скрипок, 20 альтов, 20 виолончелей, 18 контрабасов, 10 партий литавр с разной настройкой (при 10 исполнителях), 2 больших барабана, 2 там-тама, 6 пар тарелок, 80 сопрано, 60 теноров, 70 басов—итого 391 человек.

---

[1] «Реквиемом» дирижировал не Андреас Ромберг, а сын его Генрих.—*Г. Б.*

Стр. 198. Messe solennelle — «Торжественная месса». У Керубини две «Торжественные мессы» (C-dur и E-dur).

Инструментальный эффект в «Hostias» привлек также внимание М. Балакирева, писавшего В. Стасову 3 августа 1861 года: «В 1-й раз как я просмотрел этот отрывок Hostias, то мне показалось, что тут ровно ничего нет, кроме оригинального сопоставления флейт с тромбонами, а потом уже через несколько дней я как-то нечаянно напал на эту штуку и сыграл; тут-то я и расчухал, что это прекраснейшая вещь может быть» (Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, М., 1935, стр. 140—141); имеется, повидимому, в виду французский композитор Анри Монтан Бертон (1767—1844); о каком из сочинений Бертона говорит Одоевский, установить не удалось.

«...130 певчих, составленные из хористов Немецкой оперы и Семеновских».— В «Музыкальных известиях», опубликованных в «С. Петербургских ведомостях» от 28 февраля 1841 года, № 47, сообщается, что в исполнении «Реквиема» примут участие «сто тридцать певцов и сто двадцать инструментистов».

«Жертвоприношение Авраама» (1786) не оратория, а опера Д. Чимарозы.

«...услышим ее действительно в последний раз».—После концерта 1 марта 1841 года Паста уехала из Петербурга.

Скрипач Арто

Заметка впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 20 марта 1842 года, № 64, за подписью: *«Любитель музыки».*

Стр. 199. Арто впервые приехал в Россию в 1836 году.

Бальо, прав.: Байо, Пьер Мари Франсуа де Саль (1771—1842) — французский скрипач, педагог и композитор. В 1802 году предпринял концертное путешествие в Россию.

Музыкальные вечера Арто

Заметка впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 24 марта 1842 года, № 67, за подписью: *«Любитель музыки».*

Стр. 200. *«Les souvenirs de Bellini»* — «Воспоминания о Беллини». *«a prima vista»*—«с листа».

Руслан и Людмила

Статья впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 15 ноября 1842 года, № 260, за подписью: «Любитель музыки Глинки, правды и умеренности». Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке». Музгиз, М., 1953, стр. 54—62.

Не располагая документальными данными, можно тем не менее утверждать, что автором статьи был Одоевский, в результате сопоставления следующих фактов. Прежде всего самый выбор псевдонима — «Любитель музыки Глинки, правды и умеренности» — совершенно в духе типичных для Одоевского псевдонимов, таких, как «Любитель музыки и правды», «Беспристрастный», «Современник Глинки», «Любитель музыки».

Показательны в этом смысле слова из статьи о «Руслане», которыми Одоевский аттестует себя перед читателями от имени «П. Бичева» («Отечественные записки», 1843, т. XXXVI отдел VIII, Смесь): «...я человек хладнокровный и вообще весьма благонравный, ни-

когда не сержусь, а если такая беда и случится, то в сердцах никогда не пишу; прибавьте к тому, что я человек добропорядочного поведения, в обманах, подлогах и других неисправностях не замечен, вел себя всегда благопристойно и благоприлично» (подчеркнуто мною.—*Г. Б.*). Именно в эту пору Одоевский любил рядиться в тогу критика «добропорядочного», «благопристойного» и якобы необычайно «умеренного» в своих суждениях и действиях.

Поводом к выступлению «Любителя музыки Глинки, правды и умеренности» послужила статья Булгарина «Всякая всячина», напечатанная без подписи в «Северной пчеле» от 7 ноября 1842 года, № 250. Явно провоцируя конфликт между Глинкой и артистами русской оперной труппы, Булгарин порочил выдающихся исполнителей «Руслана» оскорбительным заявлением: «...Мейербер, Галеви и даже Обер — пишут на известные таланты, а для кого будет писать Глинка? Не думаем, чтоб наши артисты разгневались, когда мы скажем, что в нашей опере нет ни Малибран, ни Пасты, ни Персиани, ни Гризи, ни Альбертаци, ни Тамбурини, ни Рубини, ни Дюпре, и пр. и пр. и пр.» Булгарин сожалеет, что в новой опере Глинки «петь будут русские артисты и талант М. И. Глинки должен был сгибаться и сжиматься по силам и средствам артистов...»

Булгарин достиг своей грязной цели. Оскорбленные статьей актеры и оркестранты глубоко взволновались и даже заподозрили Глинку в авторстве статьи. Нормальный ход репетиционной работы был нарушен почти накануне выпуска спектакля.

Однако через несколько дней напряженная атмосфера разрядилась статьей «Любителя музыки, Глинки, правды и умеренности», выступившего в защиту русского оперного театра и его актеров.

Как истинный любитель музыки Глинки и правды, как преданный друг композитора и ярый поклонник его новой оперы, Одоевский не мог остаться равнодушным к выпаду Булгарина против актеров русского оперного театра. Враждебная вылазка Булгарина была разоблачена.

Предположение, что за псевдонимом «Любитель музыки Глинки, правды и умеренности» мог скрываться О. И. Сенковский, как известно, восторженно принявший «Руслана», должно отпасть, ибо издатель «Библиотеки для чтения» не сотрудничал в ту пору в «С. Петербургских ведомостях», тогда как Одоевский на протяжении 1842 года опубликовал в газете несколько музыкальных рецензий.

В статье «Любителя музыки Глинки, правды и умеренности» обращают на себя внимание расточаемые сверх меры похвалы по поводу «великодушнейшей щедрости» дирекции императорских театров, не пожалевшей якобы ни трудов, ни средств на постановку оперы Глинки. Вспомним, что при постановке «Ивана Сусанина» Одоевский также настойчиво подчеркивал заслуги дирекции, «умевшей оценить все достоинства композитора». Подобная тактика вызывалась желанием всячески сгладить обостренные отношения Глинки с дирекцией, в руках которой находилась судьба «Руслана и Людмилы».

Указания на принадлежность данной статьи Одоевскому имеются в статье Б. С. Штейнпресса «Глинка, Верстовский и другие» (см. М. И. Глинка. Исследования и материалы. Музгиз, Л.—М., 1950, стр. 155 и 266) и в «Летописи жизни и творчества М. И. Глинки», сост. А. Орловой (Музгиз, М., 1952, стр. 241).

Стр. 201. *Роллер,* Андрей Адамович (1805—1891) — художник. В 1834 году поступил на службу главным машинистом и декоратором С. Петербургских императорских театров. В 1839 году удостоен звания академика, в 1856 году возведен в звание профессора перспективной живописи, в 1879 году вышел в отставку. Писал декорации ко многим операм, в том числе к «Ивану Сусанину» и «Руслану и Людмиле» Глинки, «Русалке» Даргомыжского (3-я картина) и др.

Стр. 202. *Петрова* 2-я, Анфиса Николаевна, певица (контральто). 7 сентября 1842 года впервые дебютировала на Московской сцене в роли Вани («Иван Сусанин» Глинки); последнее (7-е) выступление ее в этой роли в Москве состоялось 25 октября того же года. В 1847—54 годах снова служила на Московской сцене. По свидетельству А. Н. Серова, выступившая на премьере «Руслана» молодая воспитанница театральной школы «едва справилась с материальным разучиванием нот своей огромной партии и, несмотря на красивейший контральтовый голос, была в Ратмире слаба до жалости, следовательно, чуть не половина эффекта оперы, в первое представление, была утрачена» («Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке»). *Семенова,* Екатерина Александровна (1821—1906), по мужу Быковская—высокодаровитая певица (сопрано), дочь истопника Мраморного дворца. По окончании в 1841 году Театрального училища в Петербурге, где она обучалась у К. Соливы и К. Кавоса, была принята на оперную сцену. В 1842 году с большим успехом выступила в роли Людмилы, чередуясь со Степановой. Вследствие закулисных интриг вынуждена была в 1847 году перейти на московскую сцену. В Москве выступала не только в оперном, но и драматическом репертуаре, вызывая горячие симпатии публики своей музыкальностью, красотой голоса и сценическим обаянием. В 1859 году Семенова исполнила роль Наташи в опере «Русалка» Даргомыжского, впервые поставленной в Москве. Талант Семеновой высоко ценили Глинка и Даргомыжский. По словам Серова, она «понимает то, что поет и выражает своим пением драматические намерения композитора»; *Лилеева* (Шеффердекер), Эмилия Августиновна (1823—1893) — певица (сопрано). Будучи воспитанницей Театрального училища, выступила в роли Гориславы («Руслан и Людмила»). Первая исполнительница партии Ольги в «Русалке» Даргомыжского (1856); *Марсель,* Елизавета Васильевна (1806—1850)—жена режиссера петербургской балетной труппы И. Ф. Марсель, дочь знаменитого русского комика Василия Федотовича Рыкалова. Обладала небольшим, но приятным голосом. Была сначала водевильной, потом оперной актрисой, выступала в ролях «служанок и простодушных». Первая исполнительница Наины в опере Глинки «Руслан и Людмила». В 1846 году оставила сцену; *Артемовский* (Гулак-Артемовский), Семен Степанович (1813—1873) — выдающийся оперный певец (баритон), известный украинский композитор. Учился пению у Глинки, затем в Италии. Первый исполнитель роли Клода Фролло в опере «Эсмеральда» Даргомыжского (Москва, 1847). Автор популярной украинской оперы «Запорожец за Дунаем» (1863), музыки к пьесе «Украинская свадьба» (1851); *Този,* Доминик (1783?—1848)—бас, в 1820-х годах пел в итальянской опере в Москве, затем в Петербурге (1829). Одоевский перехвалил Този как исполнителя роли Фарлафа. Плохо владея русской речью, Този, по отзывам современников, не сумел создать полноценного образа варяжского витязя.

Зонтаг, Генриетта, по мужу Росси (1804—1854) — выдающаяся немецкая оперная певица. Гастролировала в России в 1830 году и тогда же покинула сцену. В 1837—1848 годах выступала в Петербурге в домашних концертах. Позднее гастролировала в Европе и Америке.

Стр. 203. *Титюс*—сценический псевдоним Антуана Тетюса Доши — французского балетмейстера, работавшего в 1833—1850-х годах в Петербургском Большом театре и Театральном училище; *Марсель,* Иван Францевич (1801—1873) — режиссер петербургской балетной труппы, исполнитель пантомимных ролей; *Андреянова,* Елена Ивановна (1819—1857) — прославленная петербургская балерина.

Матьё — костюмер петербургских императорских театров.

Ра́ль, Федор Александрович (1802—1848) — капельмейстер и композитор, ученик Д. Фильда и К. Мейера. В 1839 году начал службу в петербургских императорских театрах в качестве балетного капельмейстера и композитора балетной, водевильной и дивертисментной музыки. Впоследствии «заведующий военной музыкой» в императорских театрах.

Лебедев, Михаил Семенович (1787—1854) — 1 июня 1816 года поступил на службу в петербургские императорские театры на «роли слуг, дурачков и комиков и другие приличные моему характеру,—сверьх сего исполнять должность режиссера в оперной труппе...» (ЦГИАЛ, ф. 497, № 97/221, дело № 1462, л. 1); преподавал в Театральном училище. В первом браке был женат на известной оперной актрисе Елизавете Михайловне Карайкиной (впоследствии Лебедевой). 13 ноября 1848 года уволен со службы в императорских театрах.

Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем

(Письмо г. Бичева.— Руслан и Людмила, опера г. Глинки)

Впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» за 1843 год, том XXVI, отдел VIII. Смесь, стр. 94—100, за подписью: *«Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке».* Ранее этим именем Одоевский подписывал статьи в «Литературной газете» (1840) и «Отечественных записках»—«Записки для моего праправнука о русской литературе» (1840, том XIII, № 11, отдел IIIб, стр. 5—12). Перепечатана (частично) в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 54—67, и в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке». Музгиз, М., 1953, стр. 63—79. Черновая неоконченная рукопись хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 9, л. 10—13 и пер. № 13, л. 96—110. Статья воспроизводится по тексту «Отечественных записок».

П. А. Плетнев в письме к Я. К. Гроту от 30 января 1843 года упоминает, что Одоевский «мне прочитал в корректуре свою статью о Глинке, печатающуюся в Отечественных записках под странным заглавием: «Письмо прадедушки к правнуку» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, том II, СПб., 1896, стр. 4).

Важные сведения о данной статье мы находим в письме А. Н. Серова к В. В. Стасову от 14 февраля 1843 года: «Ты, вероятно, читал в февральской книжке «Отечественных записок» статью о «Руслане и Людмиле» (письмо какого-то Бичева)... только прочитав эту статью, я догадался, что она неизменно написана под влиянием самого *Глинки.* (Так же как и разбор *Сенковского* в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения»). И в самом деле, Глинка сказал мне, «что он чрезвычайно доволен этой маленькой статьей кн. *Одоевского:* что именно этот взгляд лежал в его цели, при создании «Руслана и Людмилы»... Я заметил только, что жаль краткости этой статьи, что основной взгляд не довольно развит в ней, и потому может показаться слишком произвольным, как и всякое мнение, не подкрепленное доказательствами. *Глинка* сказал на это: «дальнейшее развитие потребовало бы широкого, даже ученого, изложения, которое не может быть помещено в журнале, читаемом «pour passer le temps» [для времяпрепровождения]. (Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии. 1842—1843. «Русская старина», 1876, том XVII, стр. 791).

Опера Глинки «Руслан и Людмила» была впервые представлена на сцене Большого театра в Петербурге 27 ноября (ст. стиля) 1842 года. Исполнители: Людмила—Степанова, Ратмир—Петрова 2-я, Горислава—Лилеева, Руслан—Петров, Баян—Лиханский, Финн—Леонов, Наина—Марсель, Фарлаф—Този, Светозар—Байков. В последующих спектаклях в распределении ролей произошли изменения к лучшему. Выздоровела Петрова-Воробьева, которой с 30 ноября 1842 года была передана роль Ратмира. Степанову заменила с пятого представления недавно вышедшая из Театрального училища Е. А. Семенова. Руслана поочередно пели Петров и Артемовский (с 29 ноября 1842 г.). Дирижировал К. Ф. Альбрехт (1807—1863), занявший после смерти К. Кавоса в 1840 году

пост дирижера русской оперы (до 1850 г.), по свидетельству А. Серова, «весьма дельный, хотя несколько холодный капельмейстер».

Стр. 205. *«...ни сей господин, ни публика не поняли этой оперы».*— Хотя Одоевский и не называет имени «сего господина», однако не трудно догадаться, что он имеет в виду Булгарина и его статью «Первые впечатления, произведенные оперою «Руслан и Людмила» («Северная пчела» от 1 декабря 1842 года, № 269). Извращая факты, Булгарин писал: «Публика молчала и все чего-то ждала, ждала и, не дождавшись, разошлась в безмолвии, в каком-то унынии проникнутая горестным чувством!.. Впрочем, если публика не поняла оперы, то ее не поняли также и певцы и оркестр, словом, мы все виноваты!» Одоевский разоблачает это лживое и лицемерное измышление.

«Шкуна Нюкарлеби»—бездарная драма Булгарина, поставленная 1 сентября 1841 года на сцене Александринского театра и снятая после пятого спектакля. Говоря о мнимом успехе этой драмы, Одоевский имеет в виду следующий факт: «публика, до отказу наполнившая театральный зал, собралась ради ожидаемого скандала. Слух носился, что хотят торжественно ошикать «Шкуну Нюкарлеби» Ф. В. Булгарина. Однакоже, вследствие усиленного полицейского надзора, демонстрация противу Фаддея Венедиктовича не состоялась. Шикать никто не посмел, а напротив того, благонамеренная часть публики беспрепятственно вызвала автора, и он восторжествовал. В фельетоне «Пчелы» Булгарин заявил, что он пьесе своей значения не придает и успех приписывает только любви публики к нему, ясно выразившийся громким вызовом, несмотря на происки завистников» (А. Вольф. «Хроника петербургских театров», ч. 1, СПб., 1877, стр. 95).

Стр. 206. *«...Figaro su».*— «Фигаро здесь, Фигаро там, Фигаро вниз, Фигаро вверх» («Севильский цирюльник» Россини).

Стр. 207. *Скриб,* Огюст-Эжен (1791—1866) — французский драматург, автор либретто опер: Мейербера—«Гугеноты», «Африканка», «Роберт-дьявол», «Пророк»; Доницетти—«Любовный напиток»; Обера—«Бронзовый конь», «Немая из Портичи», «Фра-Диаволо»; Буальдье—«Белая дама» и др. *Романи,* Феличе (1788—1865) — автор либретто опер: Беллини — «Норма», «Монтекки и Капулетти»; Доницетти—«Лукреция Борджиа». На слова Романи Глинка написал в 1832 году романс «О, если б ты была со мною», известный под названием «Желание» («Il desiderio»).

Шредер-Девриент, Вильгельмина (1804—1860) — выдающаяся немецкая певица. В 1822 году выступила в опере «Фиделио» Бетховена, создав яркий образ героической Леоноры. С успехом концертировала в Петербурге.

«Приди ко мне в чертог златой»—популярная ария из оперы Ф. Кауэра, К. Кавоса и С. И. Давыдова «Леста, днепровская русалка».

Стр. 208. *«...подобную той, которую для нас имеют наши родные напевы».*— Далее в авторской рукописи следуют слова, опущенные в печатном тексте: «Есть и третье дело: нет человеческой возможности предвидеть заранее, что в самом представлении оперы должно выкинуть, что прибавить, что длинно, что коротко; для чего за морем, когда опера разучена,— делается генеральная репетиция со всеми костюмами, со всею обстановкою как бы то было самое представление; на эту репетицию приглашаются имеющие по своему музыкальному образованию и вкусу право быть судьями в этом деле, это ядро музыкальной публики, которого остальные суть только оболочка,—оперу критикуют, многое обрезывается, многое прибавляется, изменяется—и публика получает в первое представление уже облупленное яичко; с самого начала она уже предупреждена в пользу или против оперы и первое представление действительно решит торжество или падение оперы и на завтра самый отчаянный кум или враг автора между журналистами пораздумает

прежде, чем пустить свое суждение о суждении публики». Против этих слов Одоевским сделано на полях рукописи примечание: «Не выкинуть ли это место? ась? то-есть все, что отмеченно и касается до главных репетиций в европейских театрах. Не приняли бы за упрек».

«Семирамида» и *«Barbiere»* («Севильский цирюльник»)—оперы Россини; *«Сомнамбула»*—опера Беллини.

Вуверман Филипп (1619—1668) — голландский художник.

Стр. 209. *«Grace»*—«Пожалей» (фр.)—начальное слово каватины Изабеллы из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера.

Стр. 210. *«...существует лишь в славянском племени».*—Критика взглядов Одоевского на славянскую и западноевропейскую музыку, как и высказываний его о фантастической опере, дана во вступительной статье к настоящему тому.

Стр. 212. «Рыцарем фортепианного флажолета» Одоевский называет Булгарина.

В «Руслане и Людмиле» не двадцать один, а двадцать семь номеров (не считая увертюры). Одоевский ссылается на первое издание клавира оперы, в котором баллада Финна (№ 5) объединялась в один номер с примыкающим к ней дуэттино Руслана и Финна (№ 6), а сцена с головой (№ 9) соединялась с финалом (рассказом головы) второго действия (№ 10). В первом издании клавира отсутствовали четыре оркестровых антракта (ко 2, 3, 4 и 5-му действиям).

Музыкальный вечер фортепианиста Карла Мейера

Заметка впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 14 марта 1844 года, № 59, за подписью: *«Аб. Ир.»*.

Стр. 212. *«Отсутствие пристрастия к тому или другому условному роду есть признак художнического образования...»*—Мысль, неоднократно встречающаяся в статьях *К. Биттермана* и *«Аб. Ир.»*.

Стр. 213. *Молик,* Вильгельм Бернгард (1802—1869) — немецкий скрипач и композитор. В 1844 году концертировал в России; *Шуман,* Клара, рожденная Вик (1844—1896) — замечательная немецкая пианистка. В 1844 году вместе с мужем Робертом Шуманом приехала в Петербург, затем в Москву, где с успехом концертировала. Вторично посетила Россию в 1863—1864 годах. Интересные страницы из дневника Клары и Роберта Шуман, посвященные их первому пребыванию в России, опубликованы в журнале «Советская музыка» (1954, № 7).

Вартель, Пьер Франсуа (1806—1882) — французский певец (тенор) и педагог.

«la Sentinelle» — «часовой», «страж»; братья *Эйхгорн,* Иоганн Карл Эрнст и Иоганн Карл Эдуард — петербургские валторнисты; *Финк-Лор*—певица, примадонна Миланского оперного театра «La Scala». Концертировала в Петербурге в 1842 и в 1844—1845 годах.

Последний концерт Рубинштейнов

Статья впервые опубликована в газете «Русский инвалид» от 30 марта 1844 года, № 69, за подписью: *«Аб. Ир.»*.

Стр. 213. *«Сегодня последний концерт молодых Рубинштейнов; они едут за границу...»* — Весною 1844 года братья Антон и Николай Рубинштейны отправились в сопровождении матери в Берлин, где оставались до 1846 года. «В Берлине, по концертам, какие я давал там ребенком,— писал А. Г. Рубинштейн в «Автобиографических воспоминаниях»,— меня многие знали, но в это время (1844—1846 гг.) я концертов там не давал, а просто играл иногда в обществах и клубах». По совету

Мендельсона и Мейербера, А. Рубинштейн брал в это время уроки теории музыки у Зигфрида Дена.

Стр. 215. *«Этот анекдот, который подробно рассказан в «Биографии Моцарта» соч[инения] г. Улыбышева (Biographie de Mozart, t. I.)».* —Среди работ, посвященных Моцарту, Одоевский неизменно выделяет «сочинение нашего соотечественника, Улыбышева, превосходящее все до него писанные книги о сем предмете и глубиною мыслей, и знанием дела, и ученостию, и горячею любовию к искусству: Vie de Mozart. 3 vol. in-8. Наши журналы едва упомянули об этой замечательной книге. К сожалению впоследствии [написанная] тем же самым сочинителем книга о Бетховене — ниже всякой критики» («Русские ночи», М., 1913, стр. 398—399). В начале февраля 1843 года Улыбышев прибыл в Петербург и «в знак уважения» вручил Одоевскому только что вышедшую книгу о Моцарте. 2 февраля того же года Улыбышев писал Одоевскому: «Превосходный писатель и музыкант,— вы в этом двойном звании, наиболее компетентный судья, которого бы я мог найти в России, где литераторы вообще не знают музыки, а музыканты—неучены». «Я жду от вас мотивированную оценку, мнение искреннее и прежде всего спокойное,— такое, какое автор вправе требовать от критика уважаемого им и каким оно должно быть, если он сам себя уважает» (письмо от 2 апреля 1843 года). Письма А. Д. Улыбышева, «Музыкальная старина», вып. VI, СПб., 1911, стр. 118—119).

«...(Николай), которому не более семи лет...»—В марте 1844 года Николаю Рубинштейну не было полных девяти лет.

Стр. 216 *enfant-prodigue* (фр.) — чудо-ребенок («вундеркинд»), или, как выражался Одоевский,— «дитя-скороспелка».

Концерт г. Гаузера

Рецензия впервые опубликована в газете «Русский инвалид» от 4 марта 1845 года, № 49, за подписью: *«Любитель музыки».*

Стр. 216. *Гаузер,* Миска, Михаил (1822—1887) — выдающийся венгерский скрипач-виртуоз и композитор. Ученик К. Крейцера, И. Майзедера и С. Зехтера. (композиция). С большим успехом концертировал в Европе, Северной и Южной Америке, Австралии и других странах. Оставил два тома воспоминаний: «Wanderbuch eines österreichischen Wirtuosen» (1858—1859). В 1845 и 1871 годах концертировал в России.

«...несчастного Каспара...»—Имеется в виду нашумевшая в 1820—1830-х годах и позднее история с нюрнбергским найденышем Каспаром Гаузером, жизнь которого была цепью неразгаданных происшествий. Несмотря на денежную премию, назначенную баварским королем за сведения о происхождении Каспара Гаузера, выяснить ничего не удалось. Неразгаданной судьбе Гаузера посвящена большая литература.

Стр. 217. *Майзедер,* Иосиф (1789—1863) — австрийский скрипач и композитор.

Замечательный концерт г-на Л. Маурера
сегодня, в среду, 28 марта, в Большом театре

Статья впервые опубликована в газете «Русский инвалид» от 28 марта 1845 года. № 69 под псевдонимом: *«Старый Диллетант».* Этот псевдоним Одоевского встречается лишь однажды. Принадлежность его Одоевскому устанавливается на основании следующих данных.

Концерт из произведений Глинки и Бетховена едва ли мог пройти мимо внимания Одоевского, так много делавшего в то время для пропаганды их творчества. Понятен поэтому горячий тон статьи, стремящейся привлечь общественный интерес к любимым композиторам Одоевского:—«Вот концерт, какого у нас никогда не бывало!»

Более чем кто-либо другой Одоевский приветствовал и искренно радовался каждому исполнению произведений Глинки, видя в том доказательство непрерывно возрастающего признания его творчества. Величие творческого подвига Глинки неизменно познавалось и утверждалось Одоевским как здесь, так и во многих других статьях, в сравнении с крупнейшими завоеваниями современной западноевропейской музыки. Знаменательна также ссылка на заграничные триумфы Глинки и в особенности на благородную миссию Берлиоза, которого Одоевский неизменно ценил и высоко почитал как искреннего друга и горячего пропагандиста творений русского композитора.

Совершенно в духе воззрений Одоевского данная в статье характеристика бетховенского симфонизма. И здесь мы читаем обычные для него квалифицированные замечания о необходимости тщательного соблюдения партитурных указаний. Высокая оценка Мауреров также всецело совпадает с мнениями, неоднократно высказывавшимися Одоевским о популярных в те годы петербургских музыкантах.

Обращают на себя внимание излюбленные «речения» Одоевского: «таинственное сопряжение идей», «для Глинки настает уже потомство», которые мы находим в письме его к В. В. Стасову о «Руслане и Людмиле» Глинки и в статье «Лучше поздно, нежели никогда».

За авторство Одоевского ручается также и самый факт появления статьи на страницах «Русского инвалида»—органа, в котором Одоевский в то время сотрудничал. Так, в том же месяце в газете была напечатана его рецензия (за подписью: «Любитель музыки») на концерт скрипача М. Гаузера, а за год до того статья «Последний концерт Рубинштейнов» (под псевдонимом: *«Аб. Ир.»,* от 30 марта 1844 года).

Стр. 217. *Виардо,* Полина (Гарсиа) (1821—1910) — знаменитая певица, друг И. С. Тургенева. Впервые выступила как певица в 1837 году. С 1843 по 1846 год, затем в 1853 и 1871—1873 годах пела в России, пользуясь исключительным успехом у русских слушателей. «Виардо,— свидетельствует современник,—артистка гениальная [...]. Голос ее был чистейший меццо-сопрано самого нежного тембра, она владела им как достойная ученица своего отца, знаменитого некогда тенора Гарсиа. Вокальных трудностей для нее не существовало. Как актриса она была дивно хороша в ролях трагических и комических» (А. Вольф «Хроника петербургских театров», часть I, СПб., 1877, стр. 106). В концертах неоднократно исполняла «с чисто русским акцентом» произведения Глинки, Даргомыжского, Варламова и др. У Одоевского имеется Фантазия для органа и двух фортепиано на тему П. Виардо (РО ГЦММК, арх. 0, «Тетрадь автографов музыкальных произведений», № 657, л. 27—38); *Тамбурини,* Антонио (1800—1876) — известный итальянский певец (высокий бас), превосходный исполнитель Дон Жуана в одноименной опере Моцарта. С 1843 по 1852 год выступал в Петербурге и Москве; *«Братья Мюллеры»*—знаменитый немецкий струнный квартет («старших Мюллеров»), концертировавший в Петербурге в 1845 году. На одно из выступлений квартета Одоевский отозвался анонимной рецензией («Литературная газета», 1845, № 10, марта 15). Принадлежность ее Одоевскому установлена на основании сходства мыслей и выражений, имеющихся в его позднейших заметках о квартете Мюллеров («младших»), концертировавших в Москве в марте 1863 года; семейство петербургских музыкантов Мауреров состояло из Людвига Вильгельма *Маурера* (1789—1878) и его сыновей—Всеволода Васильевича (1819—1892) и Александра Васильевича. *Л. В. Маурер* — скрипач, композитор, дирижер. Прибыл в Россию в 1807 году. Учитель Верстовского по скрипке. Стоял во главе оркестра Всев. Андр. Всеволожского, а с 1836 года возглавил оркестр Французского драматического театра в Петербурге. Дирижировал концертами «Симфонического общества». С 1851 по 1862 год был инспектором оркестров императорских театров в Петербурге. Известностью пользовались его концерты для четырех и шести скрипок

с оркестром, скрипичные дуэты, чего нельзя сказать о его симфониях, увертюрах и операх («Алоиза» и др.). В 1839 году в Петербурге шел его балет «Тень» (с участием Тальони) В сотрудничестве с А. Алябьевым и А. Верстовским написал оперы-водевили «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822), «Новый Парис» (1829), «Муж и жена» (1830). Совместно с Верстовским написал музыку к водевилю «Бал-Лада» (1823). Маурер—автор увертюры к опере-водевилю Верстовского «Карантин» (1822). Глинка, Одоевский, Серов и другие с уважением отзывались о Маурере, как о музыканте и дирижере. Памяти Глинки Маурер посвятил пьесу «Une larme sur la tombe de Glinka» [«Слеза на могилу Глинки»], ноднократно исполнявшуюся в концертах 1857 года.

Высокую оценку Маурера как дирижера Одоевский дал в 1838 году: «Маурер,— писал он,— принадлежит без сомнения к числу лучших капельмейстеров Европы. Свою любовь к музыке и свое искусство управлять оркестром он вполне показал в управлении оркестром С.-Петербургского Французского театра. До него этот малочисленный оркестр едва мог играть одну и ту же симфонию Крамера, повторявшуюся десять лет в каждом спектакле. Партии для пения были исполнены ошибок, музыканты играли нередко фальшивыми нотами. В течение года Маурер из этого оркестра, в котором некоторые музыканты едва умели двигать смычком, сделал небольшой, но прекрасный оркестр, играющий с большою отчетливостию нарочно переделанные для него Маурером симфонии Гайдна, Моцарта, Андреаса Ромберга и других. Антракты во Французском спектакле сделались предметом любопытства для знатоков музыки. Все малейшие партии во французских водевилях переделаны Маурером с большим тщанием и исполняются так добросовестно, как можно желать даже в большой итальянской опере» (Примечание Одоевского в Истории музыки соч. г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с французского Е. Воронова. СПб., 1838, стр. 392).

Маурер В. В.—скрипач, ученик отца. С 1835 по 1855 г.—концертмейстер оркестра Французского драматического театра в Петербурге, затем Итальянской оперы. Руководил скрипичным классом в Придворной певческой капелле; *Маурер А. В.*—виолончелист, служил в оркестре Французского драматического театра в Петербурге.

Бем, Франц (1789—1846)—хороший скрипач, «первый концертист петербургских императорских театров». В 1820—1840-х годах преподавал игру на скрипке в Петербургском Театральном училище. Одоевский всегда высоко отзывался об игре Бема, с большим успехом выступавшего в Петербурге и Москве. Глинка, пользовавшийся уроками Бема, свидетельствует, что «Бём, сам превосходно игравший, не обладал педагогическим талантом» («Биографическая записка») Одно время у Бема занимался также Верстовский; *Рифсталь* (Рифшталь), Карл (1808—1845)—немецкий скрипач, концертировал в Петербурге в 1845 г.

Дёлер, Теодор (1814—1856) — пианист, автор посредственных фортепианных композиций. Жил в Петербурге и Москве, где занимался педагогической и концертной деятельностью. Аранжировал для фортепиано трио из «Ивана Сусанина» и часто играл его в концертах.

Трио «Не томи, родимый» Виардо, Рубини и Тамбурини исполнили на итальянском языке.

Стр. 218. *Кюстин,* Адольф, маркиз (1790—1857) — французский литератор, автор книги «Россия в 1839» («La Russie en 1839»), изданной в 1843 году. Критика николаевского самодержавия дана Кюстином с реакционных позиций и проникнута злобной ненавистью к России.

«...*Французский журналист...*», повидимому, критик Анри Мериме, напечатавший в «Revue de Paris» в марте 1844 года цикл статей «Год в России,— письма из Москвы», где имеются строки, посвященные «Ивану Сусанину». Опера Глинки, по заявлению Мериме, «отличается драгоценной оригинальностью,—первое его, может быть, художественное произведение, в котором нет ничего подражательного». Эти строки

Мериме записал 5 марта 1845 года в «Испанский альбом» Глинки (цит. по статье А. А. Орловой в сборнике «М. И. Глинка. Исследования и материалы». Музгиз, Л.—М., 1950, стр. 210).

Стр. 219. *«Так, если верить легенде, образовалась знаменитая пятая симфония...»* — В рассказе об истории создания 5-й симфонии Бетховена Одоевский повторяет ни на чем не основанную легенду, что финал пятой симфонии, по первоначальному замыслу, будто бы входил в состав 3-й симфонии.

«Отелло» — опера Россини.

Стр. 220. *Бальф,* прав.: *Бальфе,* Михаил Вильям (1808—1870)—ирландский оперный композитор. В 1830-х годах работал в Петербурге.

Берлиоз в Петербурге

Статья впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 2 марта 1847 года, № 49 и подписана литерами: *«К. В. О.»*

Стр. 220. Первый концерт Берлиоза в Петербурге состоялся 3 марта 1847 года.

«...(Grand Traité d'instrumentation et d'Orchestration par Hector Berlioz)...» — «Большой трактат об инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза издан в 1844 году.

«Реквием» Берлиоза был впервые исполнен в Петербурге 1 марта 1841 года под управлением Генриха Ромберга.

Говоря о спорах в журналах по поводу исполнявшегося в Петербурге «Реквиема», Одоевский имеет, конечно, в виду статью О. Сенковского, напечатанную без подписи в «Сыне отечества» за 1841 год, том V, отд. III, Смесь, стр. 39—42. (перепечатана в Собрании сочинений Сенковского, СПб., 1859, том 9, стр. 140—150). «Это,—писал Сенковский,—бледно, это пресно, местами кисло, пестро, пего, пятнами, в яблоках; это вещь без идеи, постройка без плана, груда длиннополых звуков, туман, тень, огромное ничто».

Тайлор, Исидор Жюстин Северин; барон (1789—1879) — французский искусствовед, писатель, почетный член Академии художеств, один из основателей Литературного общества, инспектор музеев, покровительствовал художникам романтического направления.

«...как плату за вход в концерт при исполнении «Ромео и Юлии».— Берлиоз получил от Паганини чек на 20 тысяч франков на другой день после концерта 16 декабря 1838 года, в котором Берлиоз дирижировал «Фантастической симфонией» и «Гарольдом в Италии». В письме, полученном вместе с деньгами, Паганини назвал Берлиоза преемником Бетховена. Благодаря поддержке Паганини Берлиоз получил возможность окончить драматическую симфонию «Ромео и Юлия», которую посвятил Паганини.

Стр. 222. *«Великий талант всегда понимается великим талантом».*— Одоевский неоднократно с большим сочувствием высказывался о Берлиозе как первом из иностранных музыкантов, написавшем значительную статью о Глинке. В своих концертах Берлиоз пропагандировал произведения гениального русского композитора. 16 марта (н. ст.) 1845 года, в Париже, в цирке Елисейских полей, состоялся концерт под управлением Берлиоза, в котором исполнялись: «В поле чистое гляжу» (Соловьева) и «Лезгинка» из «Руслана и Людмилы». Статьями о Глинке откликнулись также Морис Бурж («Revue et Gazette Musicale», 1845, №№ 12 и 16), Б. Жувен («Illustration», 1845, № 13); восторженная анонимная заметка была напечатана в Парижском журнале «Revue Britanique». 16 апреля 1845 года в «Journal des Débats» появилась замечательная статья Берлиоза «Michel de Glinka», о которой Глинка писал Н. В. Кукольнику 6/18 апреля 1845 года: «Мое авторское самолюбие вполне удовлетворено». Перевод статьи Берлиоза вскоре по-

явился в «С. Петербургских ведомостях» от 19 и 20 апреля 1845 года (№№ 85 и 86) под заглавием: «Мнение Берлиоза о Глинке». Перевод подписан буквой: «*О*» и возможно принадлежал Одоевскому. В том же переводе статья перепечатана в «Московских ведомостях» от 26 и 27 апреля 1845 года (№№ 50 и 51). Отрывки из статьи Берлиоза появились также в «Литературной газете» от 10 мая 1845 года, № 17.

Концерт Берлиоза в Петербурге
(Письмо к М. И. Глинке)

Впервые опубликовано в «С. Петербургских ведомостях» от 5 марта 1847 года, № 51 и подписано литерами: «*К. В. О.*». Перепечатано в «Русской музыкальной газете» 1903, № 49, 7 декабря, столб. 1213—1217, в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 108—114, а также в книге Октава Фука «Les révolutionnaires de la musique», Paris, 1882, стр. 199—205.

Стр. 222. *«...зачем тебя нет с нами?..»*—Глинка в это время путешествовал по Испании.

Стр. 223. *«...без него не может обойтись ни одна полька...»* — О Монтеверди и септаккорде см. примеч. к статье «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» (стр. 643).

Артузи, Джованни Мариа (ум. в 1613 году) — итальянский каноник, ученый контрапунктист. Упоминаемое Одоевским сочинение «L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica» — «О несовершенствах современной музыки» (1600—1603, две части) направлено против гармонических нововведений Монтеверди и его последователей.

Стр. 224. *«...итальянцы уехали в отпуск».*— Итальянская труппа находилась в отпуску (по случаю великопостных дней). Петербургская же русская оперная труппа с 1846 по 1850 год почти в полном составе гастролировала в Москве. Этим и объясняется фраза Одоевского об отсутствии в то время в Петербурге певцов-солистов, необходимых для исполнения симфонии Берлиоза полностью.

Стр. 225. *«Ждем с нетерпением второго концерта Берлиоза».*—Второй концерт Берлиоза состоялся 10 марта в зале Дворянского собрания. В программе концерта были: Венгерский марш, скерцо «Фея Маб» (из драматической симфонии «Ромео и Джульетта»), отрывки из второй части драматической легенды «Осуждение Фауста» и четыре части из «Фантастической симфонии». В концерте продавались отпечатанные программы «Осуждения Фауста» и «Фантастической симфонии».

В Петербурге Берлиоз принял участие в концерте в пользу инвалидов 13 марта 1847 года, продирижировав «Приглашением к танцу» Вебера в собственной оркестровке. По возвращении из Москвы, где 6 апреля состоялось единственное выступление Берлиоза, он дал в Петербурге еще два концерта—23 апреля исполнялись две первые части из симфонии «Гарольд в Италии» и отрывки из симфонии «Ромео и Джульетта», 30 апреля—увертюра «Римский карнавал», две части из «Осуждения Фауста». Солисты: Риччиарди (Фауст) и Ферзинг (Мефистофель), отрывок из второй части «Ромео и Джульетты», ирландская мелодия на текст Томаса Мура («Прекрасная путешественница»), «Заида»—болеро на текст Бовуара (исп. Волькер) и триумфальный марш для двух оркестров.

О русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении

Статья впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 8 апреля 1850 года, № 80, за подписью: «*Прохожий*». Перепечатана

(неполностью) под названием: «Об «Испанских увертюрах» и «Камаринской» Глинки» в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 77—81. Авторская рукопись (незаконченная) хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 448.

Состоявшийся 15 марта 1850 года «Русский концерт» можно с полным основанием назвать и с т о р и ч е с к и м. Инициатором концерта был Одоевский, являвшийся, как известно, учредителем «Общества посещения бедных». В концерте впервые прозвучали три гениальные симфонические партитуры Глинки—«Камаринская», «Арагонская хота» и «Воспоминание о Кастилии» (в позднейшей редакции—«Воспоминание о летней ночи в Мадриде»). Дирижировал К. Ф. Альбрехт («Воспоминание о Кастилии» впервые исполнено в Варшаве в 1848 году).

Кроме произведений Глинки, исполнялись: Увертюра из анакреонтической оперы «Торжество Вакха» А. С. Даргомыжского (впервые), его же романс в сопровождении оркестра «Тучки небесные» (исп. М. И. Бер), отрывок из оперы «Цыгане» Мих. Ю. Вельгорского, увертюра к опере «Дмитрий Донской» А. Г. Рубинштейна, «Соловей» А. А. Алябьева (исп. Э. Фреццолини), увертюра к опере «Староста» А. Ф. Львова, его же «Русский военный хор», концерт для фортепиано с оркестром М. П. Щулепникова (исп. автор), романс «Молитва» (на слова М. Лермонтова) Ф. М. Толстого (впервые исп. П. П. Рененкампф), «Песнь детских приютов» (анонимного автора) и др. Как говорилось в статье «Петербургская летопись», опубликованной накануне концерта в «Петербургских ведомостях» (№ 59, от 14 марта), «оркестр будет состоять из 80 отличнейших музыкантов, под управлением Альбрехта; оркестру будет содействовать равносильный ему по числу хор певчих». Глинка в это время был в Варшаве и возвратился в Петербург осенью 1851 года.

Из письма Глинки к Одоевскому от $\frac{\text{25 декабря 1849 г.}}{\text{6 января 1850 г.}}$ мы узнаем о советах, которые Глинка получил от Одоевского в процессе создания «Арагонской хоты» и «Камаринской». Композитор писал: «Воспользовавшись замечанием, сделанным тобой, я переделал 32 такта начала Allegro или, лучше, vivace Испанской увертюры. Пассаж, который, по твоему мнению, следовало разбить на 2 арфы, я устроил на две руки, а solo скрипки очень spiccato в унисон с арфой, я полагаю, может произвести новый эффект.

В приложенном отрывке из той же увертюры из crescendo на главный мотив, надобно обратить внимание на флейты; они должны играть на нижней октаве, что, впрочем, явствует и из партий других духовых инструментов.

В отрывке из Камаринской sons harmoniques скрипок должны образовать для слуха следующие звуки:

1 Viol.
2 Viol.
Cello

Если эта увертюра и Scherzo будут играны в концертах, убедительно прошу уведомить об эффекте. Во всяком случае, прошу х о т ь с т р о ч к у в ответ без отлагательства...»

Одновременное использование флажолетов у первых и вторых скрипок и виолончелей в «Камаринской»—смелый прием, великолепно найденный Глинкой в точном соответствии с тем заданием, которое он перед собой поставил. Но, как это нередко бывает, композитор не всегда абсолютно уверен, удалось ли ему внутренним слухом добиться искомого результата. И Глинка просит Одоевского «уведомить об эффекте».

Известно, что по совету Одоевского Глинка назвал «Арагонскую хоту» — испанской увертюрой, а «Свадебную и плясовую»—«Камарин-

ской». Об этом композитор сообщает в своих «Записках». Однако А. Серов утверждает, что последнему произведению «без воли автора придано название «Камаринской» («Михаил Иванович Глинка. Некрологический очерк». Критические статьи, том II, СПб., 1892, стр. 762). В. Стасов также находил неудачными данные Одоевским названия этих произведений («Михаил Иванович Глинка» Собрание сочинений, том III, СПб., 1894, столб. 666—667).

«Русский концерт» явился подлинным торжеством для Глинки и для всей русской музыки. Блистательный успех выпал на долю «Камаринской». По требованию публики пьеса была повторена. Радостная весть вскоре полетела к Глинке в Варшаву. Ее сообщил В. П. Энгельгардт, которому Глинка отвечал 26 марта/7 апреля 1850 года: «Последнее письмо ваше от 18 марта исполнило сердце мое радостию (чувством давно уже мне незнакомым от долговременных тяжких, хотя неопасных страданий). Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные con amore [с любовью], удались свыше моего ожидания; как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня.

Поблагодарите от меня гг. артистов за их ласковое внимание и честное содействие. Увертюру Jota и Камаринскую с удовольствием предоставляю для концертов Филармонического общества и других, по вашему усмотрению. Что же касается до Recuerdos de Castilla,— эта пьеса есть токмо опыт, и я намерен взять две темы из оной для второй испанской увертюры: Souvenir d ûne nuit d'été à Madrid [«Воспоминание о летней ночи в Мадриде»];—поэтому прошу вас этой последней пьесы нигде не исполнять и никому не давать. О напечатании увертюры Jota и Камаринской заграницей поговорим при свидании с вами». Переработку «Recuerdos de Castilla» Глинка осуществил в 1851 году. Вторая испанская увертюра «Ночь в Мадриде (Воспоминание о летней ночи в Мадриде). Фантазия на испанские темы» посвящена С. Петербургскому Филармоническому обществу.

Стр. 226. *«Пьесы для пения графа Виельгорского, Глинки, Даргомыжского, Львова сделались у нас народными...»*— Одоевский преувеличивает значение «пьес для пения» Вельгорского и Львова.

Стр. 227. *«...глубокое психологическое наблюдение».*— Далее в авторской рукописи следующие строки, посвященные увертюре к опере «Торжество Вакха» А. С. Даргомыжского, не попавшие в печатный текст: «Перейдите к другим пьесам, вошедшим в состав Русского концерта: увертюра из оперы Вакх Даргомыжского, назначенная для сценического исполнения, связанная с содержанием всей оперы и следственно лишенная половины своего эффекта,—невольно привлекает внимание оригинальностию главных мотивов, последовательностию их развития и верною отчетливостью своею инструментовки—всего этого вы тщетно будете искать во многих, даже весьма знаменитых европейских оркестровых пиесах». Напомним запись, сделанную Одоевским в дневнике 5 февраля 1867 года: «Видел Торжество Вакха»; «как музыка весьма замечательна».

Стр. 228. *Щулепников,* Михаил Павлович (1824—1902)—даровитый петербургский пианист и композитор; был близок к Одоевскому. В 1844 году окончил петербургский университет; один из активных участников университетских концертов. Автор увертюры для большого симфонического оркестра, фортепианной фантазии (впервые исполненных в концерте студентов университета 28 декабря 1842 года), фортепианного концерта (впервые исполнен там же 3 марта 1846 года), элегии для фортепиано и др.

«Пользуются во всей Европе заслуженною славою!» [...]—Далее опущен небольшой абзац, посвященный «Песне детских приютов».

«...он дает большой отрывок, почти половину действия из неизданной и неигранной еще оперы...»—Речь идет об опере «Цыгане». По указанию А. Соллогуба, в составлении либретто оперы «участвовали многие из известных наших поэтов: Пушкин, граф В. А. Соллогуб, князь Одоевский, князь Вяземский, барон Розен и другие». Тот же автор свидетельствует: «Два первые акта «Цыган» окончены вполне; три последние были поручены [после смерти Мих. Ю. Вельгорского] графом Матвеем Юрьевичем известному русской музыкальной публике, артисту, дирижеру оперного оркестра, Людвигу Мауреру, для окончательной разработки». Граф А. Соллогуб. «Быль». «Музыкальный и театральный вестник» от 6 марта 1883 года, № 10, стр. 10. К имени Л. Маурера М. М. Иванов присоединяет еще А. Н. Серова (История музыкального развития в России. Том I, СПб., 1910, стр. 307).

Стр. 229. *Опера А. Г. Рубинштейна «Дмитрий Донской, или Куликовская битва»,* либретто В. А. Соллогуба, и В. Р. Зотова, впервые представлена 18 апреля 1852 года на сцене Большого театра в Петербурге. После четырех спектаклей снята с репертуара.

«...нашего полку прибыло[...] Далее опущено несколько строк, посвященных благотворительным мероприятиям «Общества посещения бедных».

«...призадумались наши читатели».—Заключительные слова статьи направлены против «Северной пчелы», которая устами своего сотрудника Р[афаила] З[отова] возгласила: «Все мы знаем, что у нас нет Гайднов, Моцартов, Бетховенов, Россини, Мейерберов, и потому все шли в этот концерт не так как меломаны, а как добрые русские люди, несущие свою лепту на помощь вдовице и сироте». По мнению рецензента, «венцом всего концерта были конечно три нумера, сочинения народного нашего композитора А. Ф. Львова» («Первая неделя концертов». «Северная пчела» от 27 марта 1850 года, № 68). Так Булгарин продолжал сводить давние счеты с Глинкой.

Приложения к биографии М. И. Глинки (1857)

(Письмо к В. В. Стасову)

Впервые опубликовано В. В. Стасовым в статье «Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского» в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1892—1893 год, СПб., 1894. Перепечатано в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 44—53 и сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке». Музгиз, М., 1953, стр. 44—53. Подлинник хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. 87, л. 1—7. Текст воспроизводится по рукописи.

Письма Одоевского к Стасову не были отправлены адресату и были обнаружены последним при разборе архива Одоевского, поступившего после его смерти в Рукописный отдел Публичной библиотеки. «Передумал ли он их посылать, или просто забыл,—указывает Стасов во вступительной статье к публикации,—не могу сказать, но эти письма кажутся мне настолько интересными и важными для биографии Глинки, что я счел долгом предложить редакции «Ежегодника императорских театров» напечатать их».

Первое письмо написано Одоевским под впечатлением прочитанной им биографии Глинки, выпущенной В. Стасовым в 1857 году. Указывая на ценность сообщений Одоевского об опере «Иван Сусанин», Стасов писал: «В первом письме очень важны: во-первых, рассказы князя В. Ф. Одоевского о сочинении текста оперы, сначала Жуковским, а потом бароном Розеном,—в «Записках» самого Глинки все, сюда относящееся, изложено слишком кратко и сжато; во-вторых, подробности о том, что Глинка имел первоначально в виду сочинить не оперу, а толь-

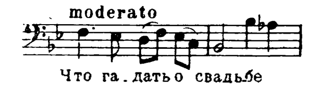
ко три картины, так сказать, эпических, почти без хоров и без речитативов. Об этом до сих пор ровно никому не было ничего известно...»

«Таким образом,—продолжает Стасов,—сообщения князя В. Ф. Одоевского о первой мысли и намерении Глинки для его «Сусанина» —являются для нас не только дорогими, интересными и важными, но просто—бесценными. Мы тут узнаем настоящую, еще нетронутую внешними соприкосновениями, натуру Глинки. Наконец, из этого же письма мы узнаем многое об отношении петербургской публики и петербургских любителей и печати к Глинке. Первая мало разумела, остальные, может быть,—еще и того меньше, и только все подавали «советы», или равнодушно смешивали «Ивана Сусанина» со всякой тогдашней музыкальной дрянью и нелепицей, а иной раз эту последнюю еще и предпочитали».

Стр. 229. *«Вашей прекрасной, добросовестной, умной и от души написанной биографией М. И. Глинки...»*—речь идет о биографическом очерке В. Стасова «Михаил Иванович Глинка», впервые опубликованном в журнале «Русский вестник» за 1857 год (октябрь, кн. 2; ноябрь, кн. 1 и 2, декабрь, кн. 2); см. также Собрание сочинений В. В. Стасова том III, СПб., 1894, стр. 520—696.

«...некоторыми местами в дневнике...»—«дневником» Одоевский называет «Записки» Глинки, частично использованные В. Стасовым в названной работе о Глинке. Впервые «Записки» опубликованы в 1870 году в двух первых книжках журнала «Русская старина».

«Добрый Глинка не забыл в своем дневнике упомянуть о некоторых моих советах по части музыкальной техники...»—Глинка не раз прибегал к услугам и советам Одоевского в процессе создания «Ивана Сусанина», о чем он вспоминает в «Записках»:

«В течение работы немало обязан я советам князя Одоевского и несколько Карла Мейера. Одоевскому чрезвычайно понравилась тема, взятая мною из песни лужского извозчика, а именно:

Он советовал мне напомнить об этой теме, которой начинается партия Сусанина в последней его сцене в лесу с поляками. Мне удалось исполнить это; после слов: *туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил...»*

Существенно и другое указание Глинки о том, что оркестровое сопровождение трио с хором «Ах, не мне бедному, ветру буйному» (эпилог), первоначально порученное альтам и виолончелям, он изменил «потом, по совету кн. Одоевского, для одних 4 виолончелей и одного контрабаса; он же навел меня на мысль употребить скрипки, разделенные (divisi) на 4 и 3 партии, в введении в это трио *Все та же тоска* etc» Здесь Глинкой допущена небольшая неточность. Он имел в виду четыре самостоятельные партии виолончелей и нижнюю опорную линию, порученную в октаву контрабасу в пятой партии виолончели.

Стр. 230. *«...написан был мною на экземпляре 9-й Бетховеновой симфонии, принадлежащем С. Петербургскому Филармоническому обществу».* —В недатированной записке В. А. Жуковского к Одоевскому имеется дополнительное указание на их совместную работу над русским переводом оды «К радости» Шиллера для финала 9-й симфонии Бетховена: «Посылаю вам перевод Freude. Уломайте на ноты и возвратите с нотами» (Из переписки князя В. Ф. Одоевского. «Русская старина», 1904, июль, стр. 154). Повидимому, с этим переводом 9-я симфония исполнялась в Петербурге 7 марта 1836 года. Это было первое в России публичное исполнение 9-й симфонии.

Стр. 231. *«...тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле».*—Здесь, как и в «Письме к любителю музыки...» Одоевский допускает ничем не оправданную похвалу по адресу Розена—автора либретто оперы Глинки.

«...одного четного (4) и другого нечетного (3)».—Отмечая несимметричность построения песни Вани «Как мать убили», начальный период которой членится на два семитактных предложения, Одоевский ошибается в порядке частей предложения, состоящего из тритактов и четырехтактов.

«Этим объясняется шутка Жуковского о стихах, по сортам разложенных в карманы».—Глинка не без иронии рассказывает, как барону Розену «надлежало подделывать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров; б[ар]. Розен был на это молодец; закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, 2-, 3-сложного и даже небывалого, ему все равно—придешь через день, уж и готово. Жуковский и другие в насмешку говорили, что у Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, т. е. размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана» («Записки»).

«Высок и светел царский дом».—В современном либретто: «Велик и свят наш край родной».

«...он приделал по совету графа Мих[аила] Юрьевича Виельгорского».—Глинка отмечает в «Записках», что в интродукции из первого акта «по его [Вельгорского] совету я потом и приделал *коду*».

Стр. 232. *«...смею сказать, благоговение к графу Михаилу Юрьевичу...»*—Одоевский умалчивает о том, что «строго беспощадная» критика Мих. Ю. Вельгорского причиняла Глинке не мало огорчений и была далеко не всегда справедливой. Достаточно вспомнить, как больно уязвляли Глинку пренебрежительные и повсюду повторяемые слова Вельгорского о «Руслане», как о «неудавшейся опере» («c'est un opera manque»). Поведение Вельгорского становилось, таким образом, фактом общественного значения. Трудно предположить, что Одоевский этого не знал.

Бомбаст (англ.) — напыщенность, высокопарность.

remplissage (фр.) — заполнение, наполнение; заполнение музыки безликим, невыразительным материалом.

«Можно ли теперь поверить, что Глинка предполагал окончить 4-й акт квартетом...» Здесь явная оговорка. Имеется в виду не 4-й, а 3-й акт.

Стр. 233. *«...эта плоская шутка—была единственною тогда журнальною критикою».*—Вспоминая о «плоской шутке», исходившей из враждебных Глинке реакционных кругов о том, что из оперы его «уже наготовили кадрили», Одоевский имеет в виду сообщение «Северной пчелы» от 27 ноября 1836 года, № 272. Булгаринская газета писала: «...сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные французские кадрили, которые, без всякого сомнения, будут вскоре разыгрываемы на всех фортепианах и всеми нашими бальными оркестрами».

Письмо к В. В. Стасову о «Руслане и Людмиле» Глинки

Впервые опубликовано В. В. Стасовым в статье «Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского» в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1892—1893 год, СПб., 1894. Перепечатано в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке» Музгиз, М., 1953, стр. 80—87. Подлинник хранится в РО ГПБ, арх. О, оп. 1, пер. № 87, л. 8—13. Текст воспроизводится по рукописи. История нахождения писем освещена в примечании к предыдущему письму Одоевского к В. В. Стасову.

Настоящее письмо написано Одоевским вскоре по возобновлении «Руслана и Людмилы» на сцене петербургского театра-цирка, в бенефис

О. А. Петрова 12 ноября 1858 года. Партии исполняли: Руслан — С. С. Гулак-Артемовский, Людмила — А. А. Булахова, Фарлаф — О. А. Петров, Ратмир — Д. М. Леонова, Баян—П. П. Булахов. Опера шла в старых потрепанных декорациях. На афише стояло: «декорации аранжированы вновь». Сестра Глинки Л. И. Шестакова писала об этой постановке: «Вспоминаю, как однажды, во время представления «Руслана» были в моей ложе знакомые и ужасно смеялись при виде костюмов, говоря, что верно, из всех кладовых вытащили их для просушки».

Стр. 234. *«...многие подробности относительно сей оперы остались для меня неизвестными...»* — В 1842 году Одоевский несколько месяцев провел за границей. В. Стасов ошибается утверждая, что у Одоевского «на глазах,.. можно сказать создавался «Руслан» (см. его статью «Капельмейстер барон Федор Александрович Раль» в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1892—1893 год, СПб., 1894, стр. 489).

«Михаил Иванович, как вы хорошо знаете, удостоивал меня своею доверенностию и делился со мною своими музыкальными идеями».—Одоевский однако умалчивает о многих, весьма существенных фактах близости и доверенности, которых удостоивал его Глинка. Об одном из них следует вспомнить. На протяжении почти пяти лет (начиная с 1837 года) Глинка и Одоевский настойчиво добиваются издания музыкального журнала или газеты. Однако в осуществлении этой глубоко захватившей Глинку идеи он с первых же шагов натолкнулся на непреодолимые цензурные препятствия[1]. В конце 1837 года отставной поручик артиллерии и служащий департамента мануфактур и внутренней торговли Вас. Вас. Черников подал прошение в Главное управление цензуры о разрешении с 1838 года издавать «Музыкальную газету». В «Программе» издания Черников указывал, что «постоянное, непосредственное участие в Газете принимают: М. И. Глинка, князь В. Ф. Одоевский, г. Шренцер, И. Ф. Ласковский, г. Гунке, К. П. Масальский, Г. А. Ломакин, г. Струйский и проч.». Но попытка не увенчалась успехом. Главное управление цензуры в своем заседании от 30 ноября 1837 года вынесло решение: «Не признавая за благо умножать число периодических изданий и не усматривая необходимых удостоверений ни в способности просителя исполнить принимаемые им на себя обязанности редактора Газеты, ни в благонадежности его, Главное Управление цензуры не нашло возможным согласиться на прошение г. Черникова» (подлинник в ЦГИАЛ, ф. № 772, оп. 3, № 148072, л. 3).

Следующий этап, связанный с проектом «Музыкальных прибавлений к «Северной пчеле», относится к началу 1838 года. И здесь фигурирует знакомое имя Черникова, однако, судя по записям Н. А. Полевого, главная роль в «Прибавлениях» принадлежала Глинке.

4 января 1838 года Полевой записал в дневнике: «Вечером сидел *Черников* и толковал о музыкальных прибавлениях. Пустое что-то...» («Исторический вестник», 1888, март, стр. 659). Через несколько дней (10 января) Полевой, скептически относившийся к издательскому предприятию извещал А. Н. Верстовского: «Глинка и другие собирались было издавать при Пчеле особые Музыкальные прибавления, но время уже было упущено» (подлинник в РО ЦТМ, № 157308/50).

Спустя две недели (25 января) Полевой снова отметил в дневнике: «Черников — вышло позволение на «Музыкальные прибавления». И, действительно, 23 января последовало «высочайшее соизволение» — «статскому советнику Гречу издавать Музыкальные прибавления к Северной пчеле», а 31 января в № 25 «Северной пчелы» было напечатано объявле-

[1] На этот факт недавно обратили внимание Б. С. Штейнпресс в статье «Глинка, Верстовский и другие» (М. И. Глинка, исследования и материалы. Гос. Научно-исследоват. институт театра и музыки. Л.—М., 1950) и А. Штейнберг в статье «Глинка-издатель» («Советская музыка» 1954, № 6).

ние, в котором сообщалась следующая программа «Музыкальных прибавлений»:

«Увеличивающаяся страсть к музыке в Петербурге и постоянное, исключительное посещение публикою оперы послужили главными причинами издания этих Прибавлений.— Не всякий любитель музыки имеет средства или время изучать ее, т. е. прочесть для этого бездну теорий, спорных трактатов, рассуждений и т. п., но между тем основательное, хотя и неполное понятие правил искусства необходимо для настоящего обслуживания музыкальных сочинений и сознания истинных музыкальных красот.— Пусть это предположение не пугает читателя,— он не найдет во всем издании ни строки сухого, математического прения о музыке. Все средства будут употреблены, чтобы сделать самые ученые статьи журнала доступными понятию каждого.— Так как эта часть почти новая у нас в России, то с первого № будут объяснены самые простые начальные основания музыки, чтобы сделать удобопонятною последующую теорию.

Расположение издания будет следующее:

1. Музыкальная словесность. Биографии знаменитых музыкантов, черты музыкальности вообще, музыкальные повести и анекдоты и т. д.

2. Теория искусства. Правила музыки. Разделение школ. Инструментация и т. д.

3. Критика ученых и учебных сочинений музыки.

4. Драматическая критика: Разбор опер, ораторий и т. п., появившихся в Европе.

5. Петербургская опера.

6. Новые музыкальные творения.

7. Смесь.

Музыкальную редакцию мы вполне поручили В. В. Черникову.— Но вообще, мнения журнала будут основаны на общем, согласном заключении всех лучших артистов Петербурга и Москвы.

К каждому № будут прилагаемы ноты всякого рода лучших авторов. Для этой части редакция употребила все зависящие от нее средства и смело может обещать публике, что в течение года читатель приобретает от Прибавлений нотную библиотеку избранных творений [...] Первый № выйдет в среду, 2 февраля».

Но 2 февраля «Северная пчела» оповестила, что «издание Музыкальных прибавлений к Северной пчеле, о которых было объявлено особою программою, до некоторого времени отлагается». Так, неизвестно по каким причинам, закончилась эпопея «Музыкальных прибавлений». Обстоятельство это долго волновало Глинку. 28 октября 1838 года Н. А. Полевой отметил в дневнике: «Глинка обедал (шумит о запрещении его журнала)» («Исторический вестник», 1888, март, стр. 670).

Однако на этом попытки Глинки и Одоевского создать музыкальный журнал не прекращаются. Тот же Полевой сообщает в письме к брату Ксенофонту 10 апреля 1840 года: «Глинке позволили издавать журнал и, кажется, составляется новая компания, где главным будет Князько...» [т. е. Одоевский.— *Г. Б.*] («Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого». СПб., изд. А. С. Суворина, 1888, стр. 499). Наконец 19 февраля 1843 года Н. А. Полевой пишет А. Н. Верстовскому: «Слышали ли вы о новом драматическо-музыкально-художественном журнале, который хотят издавать Глинка, Одоевский и Вяземский? Программа его уже подана в цензуру» (Подлинник в РО ГЦТМ, № 157308/138). Никакими дополнительными данными последние сообщения Полевого не подтверждаются. Совместные проекты Глинки и Одоевского, направленные к созданию музыкального журнала,— еще одно свидетельство их идейно-творческой близости.

Стр. 235. Слова «tarte à la crème» — кремовый торт — заимствованы не из комедии Мольера «Ученые женщины», как указывается в примеча-

нии В. В. Стасова, а из комедии «Школа женщин» («L'Ecole des femmes», 1663).

«Trois petits tours, puis s'en vont».— Высмеивая невежество «судей», толковавших о «недостатках» «Руслана», Одоевский приводит четверостишие из французской детской песенки, лишенное связного смысла.

Стр. 236. «. .Сперва прочтешь вступление,
Тут предложение, а там и заключенье...»

(из сатирического стихотворения «Чужой толк»
И. И. Дмитриева).

«...от этих огромных вырезок выходы марионеток делались еще выпуклее».— Слова Одоевского по поводу купюр в «Руслане» вовсе не дают основания предполагать, что он их одобрял. Напротив, он искренно печалится о том, что «бедный Глинка сам беспощадно вырезывал прелестнейшие страницы» из своей оперы, не будучи удовлетворен ее либретто.

В. Стасов, за год до опубликования настоящего письма, поставил Одоевского в один круг с Н. Кукольником, О. Сенковским и Мих. Вельгорским, якобы «изменившими и предавшими» Глинку и требовавшими купюр в «Руслане». «Князь Одоевский,— писал он,—тоже советовал и одобрял то, что проделывали прочие друзья. На какие же советы и помощь был способен такой люд?» (В. Стасов. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене». «Ежегодник императорских театров», сезон 1891—1892. СПб., 1893, стр. 314). Отголосок тех же взглядов прозвучал и в стасовских комментариях к настоящему письму. Не соглашаясь с критикой, которую Одоевский дает либретто «Руслана», Стасов незаслуженно называет Одоевского «неисправимым поклонником тогдашней оперы и существовавших тогда оперных порядков».

«Руслан» давался не долго...»—В течение 1842—1846 годов «Руслан» был дан в общей сложности 56 раз.

Стр. 237. *«Зане все доктура о том учили скудно».*—Откуда заимствованы эти слова, установить не удалось.

Булахов, Павел Петрович (1824—1875) — оперный певец (тенор) и композитор. В 1849 году дебютировал на петербургской оперной сцене в партии Собинина («Иван Сусанин» Глинки). Пел также Баяна в «Руслане и Людмиле».

Леонова, Дарья Михайловна (1835—1896) — выдающаяся оперная певица (меццо-сопрано), отличная исполнительница роли Вани («Иван Сусанин» Глинки), княгини («Русалка» Даргомыжского), Рогнеды. С большим успехом концертировала за границей, пропагандируя русскую музыку. В 1879 году совершила концертную поездку по России с М. П Мусоргским. Ей принадлежат интересные «Воспоминания» («Исторический вестник», 1891, январь—апрель).

«...необходимо переделать либретто «Руслана»,— разумеется, сохранив бережно всю музыку Глинки».— Об отношении Одоевского к либретто «Руслана и Людмилы» см. вступительную статью.

Г-жа Ингеборг Штарк

Статья впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 18 февраля 1858 года, № 38, и подписана литерами: *«К. В. О.».* Автограф хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 9, л. 55—57.

Стр. 237. *Штарк* (Старк) Ингеборг (1840—1913) — даровитая пианистка, ученица петербургского пианиста-педагога Н. С. Мартынова, позднее совершенствовалась у Листа. В 1862 году вышла замуж за ученика Листа Бронзарта. Неоднократно выступала в концертах с соб-

ственными произведениями. И. Штарк написаны три оперы, сочинения для симфонического оркестра, для скрипки, романсы. Одоевский посвятил ей пьесу: «Carillon (звонок) operation chimique composée dediée a Mademoiselle Ingeborg Stark par Pr. W. Odoewsky. 1860». В конце рукописи дата: «27 янв[аря] 1860» (хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 651, том «Музыкальные сочинения Одоевского», л. 92—97).

Мартынов, Николай Саввич (1813—1864) — отличный пианист, педагог и композитор. Служил в гвардейской артиллерии. Выступал в концертах вместе с И. Штарк.

Стр. 238. *Декер,* Константин (1810—1878) — пианист, педагог и композитор, ученик З. Дена, долгое время жил в Петербурге.

«Trovatore» — «Трубадур», опера Верди. А. Серов, отметивший концерт И. Штарк 21 февраля 1858 года, по поводу ее транскрипции из «Трубадура» писал в «Театральном и музыкальном вестнике» (№ 9): «Г-жа Штарк играла свою фантазию на мотивы Верди. Модный род так называемых парафраз из опер значительно опошлен и прискучен в наше время;—поэтому грациозное сочинение в такой форме, составленное г-жею Штарк с толком, вкусом и истинным талантом, является особенно отрадным оазисом среди пустыни фантазий, лишенных «фантазий».

Пашер (Pacher), Иозеф Альберт (1818—1871) — автор салонных фортепианных сочинений; *Вильмерс,* Генрих Рудольф (1821—1878) — немецкий композитор.

Свечин — Дмитриев-Свечин, Николай Дмитриевич (1824—?)—замечательный русский скрипач. Его концертные выступления по России и за границей доставили ему большую известность. «Игру его, широкий горячий его смычок, очень любят и по всей справедливости»,—писал А. Серов в 1858 году.

Рукопись вариаций на темы С. Баха (с посвящением Одоевскому) хранится в ГЦММК.

Ингеборг Штарк

Заметка впервые опубликована в «С. Петербургских ведомостях» от 19 декабря 1859 года и подписана литерами: *«К. В. О.»*

Стр. 239. *«...талантливым и опытным любителем музыки...»*—О Мартынове см. примеч. к предыдущей статье.

Под «художнической всецельностью» Одоевский подразумевает способность исполнителя понимать и глубоко раскрывать содержание музыки, творчество классических и современных авторов.

Стр. 240. *«Летняя ночь»*—прав.: «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Транскрипцию пьесы И. Штарк исполнила в собственном концерте 20 декабря 1859 года. На этот концерт А. Серов вторично откликнулся сочувственной статьей «Концерт девицы Ингеборг Старк», напечатанной в «Театральном и музыкальном вестнике», 1860, № 1.

Лагруа в роли Донны Анны

Статья впервые опубликована в журнале «Советская музыка» 1955, № 10. Подлинник, представляющий собой рукопись, писанную неизвестной рукою с поправками и вставками Одоевского, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 415; под № 416 значится чистовая неоконченная копия.

Стр. 240. *Лагруа,* Эмми — выдающаяся итальянская певица (драматическое сопрано), родилась в Палермо в 1836 году. Воспитывалась в Дрездене, музыкальное образование получила у проф. Унгер-Сабатье.

В 1852 году дебютировала в Большой Парижской опере, затем успешно выступала в Вене, Турине и Рио-де-Жанейро (Бразилия). В 1859 году приглашена в Петербургскую итальянскую оперу, где в качестве примадонны выступала до 1862 года. Одаренная красивым, хотя и небольшим по диапазону голосом и ярким драматическим талантом, Лагруа завоевала любовь петербургских слушателей, особенно выделяясь в операх «Норма» Беллини, «Дон Жуан» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера и др. Одно время концертировала в Москве. В 1867 году вышла замуж за полковника Корини, бывшего адъютанта Гарибальди. Считая Лагруа «представительницей так называемого широкого пения», А. Серов весною 1861 года предложил певице исполнить в своем бенефисе написанные к тому времени отрывки из оперы «Юдифь» (финальный гимн Юдифи и предшествующую ему народную сцену); молодой Чайковский восторгался грациозной пластикой и трагическим пафосом артистки в исполнении Нормы. Н. Римский-Корсаков вспоминает в «Летописи моей музыкальной жизни» исполнение Лагруа «Лесного царя» Шуберта в одном из университетских концертов. Под впечатлением талантливой игры Лагруа в коронной роли Нормы, Одоевский обратился к ней с интересным письмом, впервые публикуемым в данном томе.

Успех Лагруа в России и за границей упорно принижался французской прессой. В защиту певицы выступили «С. Петербургские ведомости». В номере 85 от 20 апреля 1860 года газета писала: «Как пример такой недобросовестности, впрочем уже не в похвалах, а в порицании таланта, можно указать на образ действий парижской газеты «La France musicale» в отношении г-жи Лагруа, примадонны нашей итальянской оперы. «La France musicale», не знаем по каким причинам, уже давно преследует эту певицу своими нападками и пользуется каждым удобным к тому случаем. Является Лагруа в Париж—помянутая газета, возвещая о ее приезде, не упускает случая кольнуть эту певицу; поет Лагруа где-нибудь за границей—газета сообщает, что певица не имеет успеха. В прошедшем году Лагруа в первый раз ангажирована была в Петербург, та же газета подсмеивалась над таким выбором примадонны для петербургской оперы и предсказывала Лагруа фиаско. Эти предсказания, однакож, не оправдались, и Лагруа с первого же дебюта имела у нас блестящий успех, о чем и возвещено было некоторым парижским газетам телеграфическими депешами из Петербурга; тогда «La France musicale» напечатала у себя другие телеграфические депеши, будто бы полученные ею тоже из Петербурга. В этих депешах сообщалось, что дебют Лагруа был самый неудачный, что певица наняла хлопальщиков, которые шумели в театре, но что большинство публики, с первого же раза заметившее все недостатки певицы, заставило хлопальщиков замолчать. Это известие о наемных клакерах, которых, благодарение судьбе, в Петербурге вовсе не имеется, ясно показывает, что мнимая телеграфическая депеша фабрикована была в Париже. «La France musicale» не удовлетворилась этими проделками; она пошла далее — стала переделывать письма своих петербургских корреспондентов, возвещавших об успехах Лагруа, и даже поместила в своих столбцах отзывы петербургских газет о Лагруа, совершенно исказив смысл этих отзывов. В последнем случае, редакция газеты не заметила, что она делает сильный промах и дает верное оружие своим противникам. Друзья г-жи Лагруа воспользовались этими искаженными перепечатками из петербургских журналов, как средством доказать недобросовестность образа действий «La France musicale», и потребовали, чтобы газета поместила у себя отзывы в надлежащем виде; в противном случае они грозили редакции судебным процессом. Газета, волей-неволей, должна была подчиниться этому требованию. Она напечатала отзывы, сохранив, впрочем, за собою удовольствие возражений и всякого рода уверток. Она и теперь силится доказать, что была права, и с этою целью не щадит даже своих корреспондентов, упрекая их в непонимании дела».

Приведенные факты живо иллюстрируют нравы буржуазной прессы.

Отметим в этой связи почти полное отсутствие биографических сведений о выдающейся певице в зарубежных музыкальных словарях и энциклопедиях.

Стр. 242. *Гризи,* Джулия (1811—1869) — знаменитая певица. Поступила на сцену в 1828 году. В 1830—1840-х годах с успехом выступала в Париже и Лондоне. Беллини написал для нее оперу «Пуритане» (1835), Доницетти написал «Дон Пасквале» для Гризи, Марио, Тамбурини и Лаблаша. В 1854 году Гризи вместе с Марио концертировала в США. В 1849—1850 и 1851—1852 годах с успехом пела в Петербурге. В «Заметках нового поэта» (под этим псевдонимом скрывались либо В. П. Гаевский, либо И. И. Панаев) Лагруа сравнивалась с Гризи («Современник», 1859, октябрь, № 10, стр. 477—478); *Бозио,* Анджелина (1824—1859) — замечательная оперная певица (сопрано), с огромным успехом пела в 1856—1859 годах в Петербургской итальянской опере. В расцвете дарования умерла в Петербурге.

Стр. 243. *«Давали у нас Моцартова Дон Жуана».*—В период 1859—1860 годов «Дон Жуан» Моцарта неоднократно давался в Петербургской итальянской опере. Первое исполнение «Дон Жуана» силами итальянских певцов (Лагруа, Бернарди, Шартон-Дёмер, Дебассини, Тамберлик) состоялось 12 декабря 1859 года. Возможно, что на это представление Одоевский откликнулся настоящей статьей.

Стр. 244. *«...искали его в тексте, а не в музыке».*— Мнение Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) об образе Донны Анны, на которое ссылается Одоевский, лишь вскользь высказано в новелле «Дон Жуан, невероятное происшествие, случившееся со странствующим энтузиастом». Исходя из музыки Моцарта, Одоевский оспаривает укоренившееся представление о Донне Анне, как женщине, всецело поглощенной единой страстью— отомстить Дон Жуану за смерть отца. Подлинный характер Донны Анны представляется Одоевскому драматургически глубже и психологически богаче. Чувство любви, зародившееся в гордой и страстной девушке, борется в ней с желанием отомстить Дон Жуану за себя и за отца. Это состояние Донны Анны с большой силой раскрывается Моцартом в ее арии из первого акта.

Come furia disperata, ti saprò perseguitar — «Гневом фурии ужасной я сразить хочу тебя»—из терцета Донны Анны, Лепорелло и Дон Жуана из первого действия.

Quel sangue... quella piaga...—«В крови весь!.. вот и рана!..»—речитатив Донны Анны из первого действия.

Quegli è il carnefice del padre mio!—«Вот кто неузнанный отца убийца!»—речитатив Донны Анны из первого действия.

Стр. 246. *Il mio tesoro intanto...*—«К милой невесте...»—ария Дон Оттавио из второго действия.

Стр. 247. *Сикар* (Рох Амбруаз Лукуррон, Sicard; 1742—1822).

Пенитенциарная система (лат.)—система заключения в буржуазных странах, стремящаяся к пробуждению в преступнике совести, раскаяния и возвращения его к труду.

Стр. 248. *«...которая тогда будет иметь более точное название: физиологической эстетики».*—Одоевский чрезмерно акцентирует физиологический момент восприятия музыки. Впрочем, эта точка зрения не является характерной для большей части его работ.

Русский певец Михаил Сариотти

Публикуемая впервые неоконченная статья воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 9, л. 99—101. Рукопись датируется 1861 годом.

Стр. 249. *Сариотти,* Михаил Иванович (1836—1878) — русский певец (бас), родился в Петербурге. Как свидетельствует В. А. Васильев, Са-

риотти «был незаконным сыном чиновника военного министерства Свечина и девицы польки Б..... Тотчас по рождении, с именем Михаила, младенец был передан на воспитание к бездетным супругам Ивану Сазоновичу и Агафье Федоровне Сариотти (Сариотти служил тогда в провиантском департаменте военного министерства). По достижении отрочества у него обнаружился недурной голос, и потому он был отдан певцу русской оперы Гумбину[...] Благодарный своим первым воспитателям супругам Сариотти, он принял их фамилию своим псевдонимом, называл их матерью и отцом и имя последнего усвоил себе отчеством» (В. А. Васильев. К биографии артиста Сариотти. «Исторический вестник», 1894, март, стр. 886—887). Различное написание фамилии Сариотти (Сериотти, Сириоти), встречающееся в работах Одоевского, Серова и других, объясняется следующим: «В бывшем провиантском департаменте чиновника *Сариотти* не было, а был Иван Сазонович *Сириоти*, у которого воспитывался певец Сариотти, носивший действительно первоначально фамилию своего приемного отца[...] Говорили, что он [переменил в ней одну букву] по протесту родственников Сириоти, не желавших видеть своей фамилии на афишах» (Н. Арнольди. «Исторический вестник», 1894, апрель, стр. 304).

В 1861—1863 годах Сариотти учился в Италии и пел на Миланской сцене, затем в Мариинском театре в Петербурге, где обратил на себя внимание талантливым исполнением характерных оперных ролей. Лучшими достижениями Сариотти, по общему признанию, были партии Олоферна в «Юдифи» Серова и Еремки в его же «Вражьей силе» (он был первым исполнителем этих ролей). В 1870 году Серов дал следующую характеристику певцу: «Г. Сариотти, употребляемый очень часто для второстепенных ролей, весьма замечательный артист, и как актер, и как характерный певец в партиях, не превышающих пределы его голоса, очень сильного, но не обширного. Он склонен к преувеличениям, но он вдохновенно схватывает драматический смысл, и ему удается придать значение малейшим оттенкам ролей, которые он играет и поет «con amore» (из любви к искусству). Это чисто артистическая натура и, так же как предшествующий артист [Кондратьев], он имеет большое значение для музыкальной драмы» («Взгляд на русскую оперу в Мариинском театре». А. Н. Серов. Критические статьи, том 4, СПб., 1895, стр. 2074). Сариотти выступал в концертах с романсами Мусоргского, в 1870-х годах заведывал музыкальным отделом журнала «Всемирная иллюстрация». Был женат на дочери балетного дирижера А. Н. Лядова известной опереточной певице В. А. Лядовой (1839—1870). Отношение Одоевского к Сариотти видно также из письма его к В. Н. Кашперову от 22 мая 1861 года, публикуемого в настоящем томе.

Стр. 250. *Репетто,* Пьетро — одно время был артистом Итальянской оперы в Петербурге и преподавателем пения.

Концерт Русского музыкального общества

Заметка, впервые опубликованная в «С. Петербургских ведомостях» от 24 февраля 1862 года, № 41, и подписанная литерами: *«К. В. О.»*, является свидетельством горячей заинтересованности Одоевского в развитии профессионального музыкального образования в России. Музыкальные классы (училище) Русского музыкального общества в быту назывались консерваторией уже в 1862 году, но официально получили это название с 1866 года.

Стр. 251. *«...чему не могут надивиться иностранцы».*—Многоголосие, как одна из самобытнейших форм русского народного пения, неизменно подчеркивалось Одоевским вопреки некоторым его современникам. Еще в 1830-х годах он писал в эпилоге «Русских ночей»: «...вы изумитесь, узнав, что существует народ, понимающий музыкальную

гармонию естественно, без материального изучения» («Русские ночи», М. 1913, стр. 420).

Устав Музыкального училища при Русском музыкальном обществе разрабатывался руководителями общества в течение 1860—1861 годов при деятельном участии Одоевского и Даргомыжского. Окончательная редакция устава принадлежала Д. В. Стасову.

«Объявленный Русским музыкальным обществом концерт...»—Программа концерта 25 февраля 1862 года состояла из 7-й симфонии и скрипичного концерта Бетховена (исп. Ж. Беккер), «Арагонской хоты» Глинки, увертюры к опере «Эврианта» Вебера и др.

Старинная песня

Статья впервые опубликована в историко-литературном сборнике «Русский архив», 1863, вып. 2, столб. 107—111 и подписана литерами: *«К. В. О.»* Перепечатана в приложении к книге Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом», том II, Музгиз, М., 1953, стр. 93—95. Песня повествует о насильственном пострижении Евдокии Федоровны Лопухиной (1670—1731) первой жены Петра I.

Стр. 253. *Даль,* Владимир Иванович (1801—1872)—этнограф, языковед, автор «Толкового словаря живого великорусского языка», собрания «Пословицы русского народа». Хорошо знакомый с Далем Одоевский записал от него ряд русских народных песен.

Кто такая Марья Ивановна — установить не удалось.

Прач, Иван, Ян (Иоганн-Готфрид) (17..—1818) — по национальности чех. Поселившись в Петербурге в 1770-х годах, занялся музыкально-педагогической и композиторской деятельностью. В 1790 году, совместно с Н. А. Львовым, выпустил «Собрание народных русских песен с их голосами; музыку для фортепиано положил Иван Прач», две части. Второе издание — 1806, третье — 1815, четвертое — 1896. Среди сочинений Прача выделяются «Большая соната из русских песен» для фортепиано (1806), соната для виолончели и фортепиано, ор. 6, «12 вариаций» для фортепиано (1802), «Печальный марш» на погребение М. И. Кутузова (1813) и др. Прач издал «Полную школу для фортепиано», в которой использовал русские народные песни. Одоевский недооценивал прогрессивное значение сборника Прача, сыгравшего большую роль в популяризации русской народной песни. Отдавая должное Прачу, как «хорошему музыканту», Одоевский упрекал его в неточности записей песен. Особенно резко высказывался он о гармонизациях Прача, отмечая в них не без основания чуждые старинной русской народной песне западноевропейские гармонические приемы. Это убеждение Одоевского позднее разделили многие передовые русские музыканты, в частности, А. Серов. Об отношении Одоевского к сборнику Прача см. статью В. В. Пасхалова «Комментарии кн. В. Ф. Одоевского к сборнику Прача» («Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», том первый. М., 1906, стр. 431—434).

«...Варламова, который всех более исказил наши народные напевы».— Резкая оценка, данная А. Е. Варламову, в данном случае относится к его обработкам русских народных песен, опубликованным в сборнике «Русский певец» (1846). Здесь, действительно, Варламов нередко отступал от национально-самобытной основы русского народного напева. Однако, критикуя варламовское творчество в целом, Одоевский не понял прогрессивной тенденции композитора, выражавшейся в стремлении приблизить русскую народную песню к запросам городского музыкального быта (см. вступительную статью).

«...значительное число вовсе не известных доныне русских мелодий». —В июне 1860 года М. А. Балакирев совершил поездку по Волге с целью записи и изучения русских народных песен. Собранные и обработанные Балакиревым песни вошли в сборник «40 русских народных песен», изданный в 1866 году. Одоевский высоко оценил этот сборник.

Знакомство Одоевского с Балакиревым относится к середине 1850-х годов, когда Балакирев в Петербурге стал посетителем музыкальных вечеров Одоевского, на которых нередко выступал как пианист. Одоевский дружески относился к молодому музыканту. В вышедших в 1857—1858 годах романсах Балакирева он с сочувствием отметил «русский дух». Незадолго до того Одоевский подарил Балакиреву экземпляр «L'art de la Fugue» Иог. Себ. Баха, с надписью: «Милию Алексеевичу Балакиреву в знак приязни и уважения от Кн. В. Одоевского. 16-е апр[еля] 1856. СПБ». (РО ГПБ). Ноты эти, по свидетельству Вл. Иванова-Корсунского, Балакирев хранил как одну из реликвий, «оставшихся после этого удивительного человека». Кроме того, среди нотных рукописей Одоевского сохранился отрывок сочинения: «Бандура. Лияна (повилика) для ф-п. в 2 р[уки] посв. Балакиреву» (РО ГЦММК, арх. 0, № 121г); там же имеется отрывок—10 тактов 6/8 «Fugue pour Balakireff» [1859?] (№ 156, тетрадь № 229, л. 103). В дневнике (запись от 22 ноября 1868 года) Одоевский упоминает о прослушанной им в концерте Русского музыкального общества (Москва) увертюре Балакирева на тему испанского марша (полученную автором от Глинки), «состоящей из чудесных элементов—но не округленной» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 248). Балакирев любил «Колыбельную» («Berceuse») Одоевского для фортепиано и нередко исполнял ее в концертах. В неопубликованном письме к П. И. Юргенсону от 28 февраля 1887 года Балакирев писал: «...не согласитесь ли издать Колыбельную песню Одоевского (мне весьма нравящуюся), просмотренную и исправленную мной» (ЦГЛА, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 10, л. 73—74).

Шпревич (Шпревиц), Даниил Иванович (1774—18..) — преподаватель музыки в Благородном пансионе Московского университета, учитель Одоевского. Окончил Эрфуртский университет, там же защитил докторскую диссертацию на тему: «Сколько способствует музыка образованию чувства добра и изящества» (издана в Эрфурте в 1805 году). Шпревич считается автором «нот для напева» в «Древних Российских стихотворениях, собранных Киршею Даниловым» и в 1818 году изданных К. Калайдовичем (Москва, типогр. Семена Селивановского). В числе учеников Шпревича был А. И. Дюбюк. Шпревич обладал большой коллекцией восточных монет. Ее описанию посвящена специальная работа академика Х. М. Френа, изданная на латинском языке в Петербурге в 1825 году.

Кашин, Даниил Никитич (1769—1841) — композитор, пианист, педагог и дирижер. Выходец из крепостных крестьян Г. И. Бибикова, ученик Джузеппе Сарти. Написал ряд опер, кантат, хоров, песен, романсов, инструментальных пьес и др. До 1812 года состоял дирижером русской оперы в Москве. В 1800—1835 годах состоял «сочинителем музыки» при Московском университете. В 1833—1834 годах выпустил «Собрание русских народных песен» в трех частях (2-е издание — в начале 1840-х годов). В обработках Кашина заметна тенденция к стилизации русской народной песни в духе бытующих в те годы песен городского фольклора

Sine quarta consonante (лат.) — без консонирующей кварты.

Стр. 254. Подчеркивая чуждость септаккорда русской народной гармонии, Одоевский не всегда безоговорочно высказывался против его применения в сопровождении к русским народным мелодиям. Приведем важное в этом смысле высказывание: «Глинка был лишь вполовину прав полагая, что русские напевы не могут сопровождаться септаккордом; русский напев допускает лишь чистые квинты, мажорную и минорную терцию и их обращения; следственно нет места для si—fa, а с ним и

для вводного тона на расстоянии половины интервала (малой секунды), но в мирском пении при si♭—fa или при si—fa♯ может быть sol,—это мы слышали у наших песенников—не музыкантов...» (РО ГЦММК, арх. 0, № 408).

Вагнер в Москве

Статья впервые опубликована в газете «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 1863, № 8, март, стр. 13—14, за подписью: *«Quod...»* (лат.—«что»); *«Квод»* расшифровывается также как соединение начальных букв: К[нязь] В[ладимир] Од[оевский]. Среди рукописных музыкальных произведений Одоевского имеются: «Valse sentimentale par l'Abbe Quod» для фортепиано, с датой: «1855 Дек[абря] 27» и «Valse non dansante, mais sentimentale par l'Abbe Quod, professeur de chimie musicale» для фортепиано и органа или скрипки (ad libitum) (РО ГЦММК, арх. 0, №№ 94 и 95). Авторство Одоевского данной статьи опознается не только по ее общему содержанию и направленности, совпадающими с двумя его другими статьями о Вагнере (одна из них также опубликована в «Современной летописи»), но и по обычным для Одоевского язвительным эпитетам по адресу Верди («вердятина») и Варламова («пошлая чувствительность варламовских романсов»). Цитируемая в статье книга Вагнера «Quatre poèmes d'opera», Paris, 1861, имеется с пометками Одоевского в его книжном и нотном собрании (№ 326) в библиотеке Московской консерватории.

Восьмой номер «Современной летописи» вышел в свет 10 марта. Назначенный на этот день первый концерт Вагнера по болезни композитора был отменен и перенесен на 13 марта.

Стр. 254. Критические высказывания Одоевского о «Тристане и Изольде» затронуты нами во вступительной статье.

«...а разве по виду, по зрению)...» — Одоевский явно преуменьшает степень знакомства русских слушателей с творчеством Вагнера. Сочинения немецкого композитора неоднократно встречаются в программах симфонических концертов Русского музыкального общества. Так еще задолго до вагнеровских выступлений в Москве в концертах Общества под управлением Н. Г. Рубинштейна исполнялись хоры из оперы «Моряк-скиталец», увертюра «Фауст», увертюра, романс, марш и хоры из оперы «Тангейзер», антракт и хоры из оперы «Лоэнгрин». Правда, оперы Вагнера на сцене русских театров стали появляться позднее. Первая постановка «Лоэнгрина» состоялась в Петербурге в Мариинском театре 4 октября 1868 года, под управлением К. Н. Лядова. «Тангейзер» впервые поставлен на той же сцене 13 декабря 1874 года.

«Zukunft-musik» (нем.) — «музыка будущего».

Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта

Статья впервые опубликована в газете «Наше время» от 15 марта 1863 года, № 57, и подписана литерами: *«О. О. О.»* В дневнике за тот же год Одоевский отмечает несколько интересных фактов, связанных с пребыванием Вагнера в Москве. Так 13 марта он пишет: «В Вагнеровском концерте! Приехав, не мог удержаться, чтобы не написать о нем статьи». 14 марта: «Послал к Павлову [редактору «Нашего времени»] статью о первом концерте Вагнера. Обедали у меня Вагнер, кн. Ольга Оболенская, Тимирязева с матерью, Варвара Дмитриевна [Арнольди], Потулов старший, Кошелева, Соболевский. После обеда пришел Молчанов, пел и Вагнер прослезился...» 15 марта: «Концерт Вагнера!!! Моя статья о первом его концерте появилась сегодня в «Нашем времени». 16 марта: «Обед артистов в честь Вагнера у Лабади». 17 марта:

«Концерт Вагнера.— Дирекция выбрала то, что более сыгралось. Половина бель-этажа была пуста. Партер кричал wieder kommen [приезжайте опять]». 18 марта: «Вагнер прощаться» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 165—166). Текст сверен с подлинником; в записи от 14 марта исправлена ошибка, допущенная в публикации.

Стр. 257. *Il bacio* («Поцелуй») — популярный вальс для пения Л. Ардити; «Хуторок»—широко распространенный в городском песенном быту второй половины XIX века романс на слова А. Кольцова. Автор музыки оперный певец Е. И. Климовский. «Хуторок» известен был также в фортепианном переложении А. И. Дюбюка.

Стр. 258. *Плейель,* Игнац Иосиф (1757—1831) — необычайно плодовитый и популярный в свое время композитор, основатель фортепианной фабрики в Париже; *Дуссек* (Dussek, Dušek), Иоганн Владислав (1761—1812)—замечательный чешский пианист, автор многочисленных скрипичных и фортепианных сонат и других произведений.

Финокки, Людовико—артист Большого театра в Москве с 1870 по 1881 год. Ранее пел в итальянской опере в Москве. Первый исполнитель роли Нечая Шалыгина в опере «Воевода» Чайковского.

Стр. 260. *«...так называемом менуэте...»*—Одоевский ошибочно называет третью часть пятой симфонии Бетховена (скерцо)—менуэтом.

Оргельпункт (нем.) — органный пункт, иначе — педаль.

«...и на горе последнего концерта...»—Второй концерт Вагнера в Москве состоялся 15 марта и не был последним. В программу второго концерта вошли: Увертюра, марш и хор из оперы «Тангейзер», «Грезы» Эльзы (исп. И. Оноре) и интродукция к «Лоэнгрину», увертюра и «Песнь любви» (исп. И. Оноре) из оперы «Нюрнбергские мастера пения», «Полет валькирий» и две песни Зигфрида из оперы «Зигфрид» (исп. М. Владиславлев), интродукция и хор из 3-го акта оперы «Лоэнгрин».

Рихард Вагнер и его музыка

Статья впервые опубликована в «Современной летописи» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 1863, № 11, апрель, стр. 11—16, за подписью: *«Беспристрастный»,* которой Одоевский хотел подчеркнуть свою полную объективность в оценке творчества немецкого композитора. Черновая неоконченная рукопись статьи хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 636, л. 264, 267.

Стр. 261. *«...воспользоваться статьями г. Серова, напечатанными в журнале «Искусства».*— Используя в биографическом разделе статьи очерк А. Н. Серова «Рихард Вагнер и его реформа в области оперы», опубликованный в журнале «Искусства», 1860, №№ 1 и 2 (см. также «Критические статьи А. Н. Серова», том III, СПб., 1895, стр. 1357—1389). Одоевский свободно цитирует Серова, сокращая, а иногда и изменяя авторский текст.

Dresdener Kreuzschule. Дрезденская церковно-приходская школа.

Стр. 262. *«Nicolaischule»* — Школа св. Николая.

Ложье, Иоганн Бернгард (1777—1846) — музыкальный педагог и теоретик.

«Одна из увертюр была исполнена Лейпцигском театре и насмешила слушателей».—Речь идет об «Увертюре с ударами литавр» B-dur, которую Вагнер впоследствии назвал «кульминационной точкой своего тогдашнего безрассудства». Увертюра была исполнена в конце 1830 года и, действительно, насмешила слушателей несуразным заключением и повторявшимися через каждые четыре такта ударами литавр фортиссимо. Издана под opus'ом 1.

Косцюшко, Тадеуш Андрей Бонавентура (1746—1817) — вождь польского национально-освободительного восстания 1794 года. В 1830-х годах

Вагнер сочувственно относился к национально-освободительным стремлениям польского народа. В 1832 году он приступил к сочинению увертюры «Польша» (закончена в 1836 году, издана в 1907 году).

Thomasschule — Школа при церкви св. Фомы в Лейпциге; *Вейнлинг,* Христиан Теодор (1780—1842) — немецкий музыкальный теоретик и педагог, учитель Вагнера.

morceaux d'ensemble (фр.) — ансамбли.

Стр. 263. *«Юная Германия»* («Молодая Германия») — литературная группа буржуазно-демократического направления, сложившаяся в Германии в начале 1830-х годов. В группу входили писатели Л. Винберг, К. Гуцков, Г. Лаубе, Т. Мундт и др. По отзыву Энгельса, «Молодая Германия» вырвалась из смуты бурной эпохи, но сама осталась одержимою этою смутностью» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, том II, 1929, стр. 252).

«Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo» — «Запрет любви, или Послушница из Палермо» — большая комическая опера в двух актах. Первое и единственное ее представление состоялось под управлением Вагнера 29 марта 1836 года в Магдебургском театре и не имело успеха.

Стр. 264. *«Die hohe Braut»*—«Благородная невеста».

«Риенци, последний римский трибун»—большая трагическая опера в пяти актах на сюжет одноименного романа Э.—Д. Бульвер-Литтона, впервые представлена с огромным успехом в Дрездене 20 октября 1842 года.

«Der fliegende Holländer» — «Летучий голландец».

Boulogne sur mer — Булонь сюр Мер—город во Франции, торговый порт у Па-де-Кале.

Стр. 266. *Тихачек,* Иозеф Алоиз (1807—1886) — знаменитый чешский оперный певец (тенор), создатель образов Тангейзера, Риенци и др.

Рейсигер, Карл Готлиб (1798—1859) — немецкий дирижер и композитор.

«Die Meistersänger in Nürnberg» — «Нюренбергские мастера пения».

Стр. 267. *«Mitteilung an meine Freunde»* — «Обращение к моим друзьям» (1851).

Стр. 268. *«Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner»* — Брошюра Ф. Листа «Лоэнгрин и Тангейзер Рихарда Вагнера» написана в связи с премьерой «Лоэнгрина» в Веймаре в 1850 году.

«...Вагнеровы эстетические трактаты, которые он стал издавать с 1850 года».— Начало литературно-музыкальной деятельности Вагнера относится к середине 1830-х годов. В 1849 году издано его «Искусство и революция», в 1850 году—«Искусство будущего».

Стр. 269. *«...собственно саксонского королевства».*—Начиная отсюда Одоевский прекращает цитирование статьи Серова.

Oper und Drama—«Опера и драма» впервые издана в Лейпциге в 1850—1851 годах.

«...мелодическая мысль господствует всегда посреди самой роскошной инструментовки».— Справедливо усматривая в мелодической стороне вагнеровского творчества глубокую жизненность его музыки, Одоевский в то же время весьма критически относится к системе музыкальной декламации Вагнера и связанной с ней идее т. н. «бесконечной мелодии» (см. вступительную статью).

Стр. 271. *«...он перебрался оттуда на житье в Цюрих (в 1850 году)...»*—Вагнер поселился в Цюрихе в 1849 году.

«...во втором en la majeur» — Одоевский ошибся: 7-я симфония Бетховена исполнялась не во втором, а в третьем концерте Вагнера.

Стр. 273. *«Отсюда наша глубокая, невольная признательность к великим гармоническим деятелям».*— Стремление Одоевского изобразить Вагнера как провозвестника всеобщего мира и благоденствия между народами, разумеется, наивно, хотя понимание Одоевским общественной и этической роли музыкального искусства не подлежит сомнению.

«Пойдет ли далее живопись? Мы не знаем; едва ли!»—*Перуджино* (собственно Пьетро Ванучча, 1446—1524) — итальянский художник. Здесь Одоевский вновь повторяет ошибочную мысль (см. статью «Первый концерт Вагнера в Москве...»), что живопись якобы достигла предела своего развития.

Тарновский, Константин Августинович (1826—1892) — московский драматург. Был инспектором репертуара императорских московских театров, автор ряда статей о музыке. Изданы его романсы.

Доор, Антон (1833—1919) — пианист, с 1866 по 1869 год профессор Московской консерватории. Говоря о музыкальной жизни Москвы Доор обнаружил явную неосведомленность.

Музыкальная заметка

Впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 23 апреля 1863 года, № 86 и подписана литерами: *«О. О. О.»*

Стр. 274. *Радонежский,* Платон Анемподистович (1829—1879) — русский певец (бас), артист Большого театра в Москве.

«...в начале 1857 года отправился он в Италию...»—В Италии Радонежский пробыл шесть лет (1857—1863).

Демидов, Анатолий Николаевич (1812—1870) — жил главным образом за границей. Купил близ Флоренции княжество Сан-Донато и именовался князем. Основал «Демидовский дом призрения трудящихся» и первую в России детскую больницу; *Гордиджиани,* Луиджи (1806—1860) — композитор, работал во Флоренции, издал три тетради тосканских народных песен, автор семи опер и др.; *Чеккерини*—вокальный педагог, капельмейстер капеллы великого герцога Тосканского.

Романи, Пьетро (1791—1877) — композитор, дирижер, известный флорентинский вокальный педагог.

Стр. 276. *«...поддержало молодого артиста на сценическом поприще».* —Ценя музыкальный талант Радонежского и всячески покровительствуя ему, Одоевский в то же время отмечал свойственные певцу недостатки. В дневнике от 4 октября 1865 года Одоевский пишет: «В опере «Жидовка»—Радонежского бенефис. Он играл кардинала (назван в афишке каким-то президентом)—пел порядочно, но нерешительно, ибо плохо знает такт, особливо в синкопах—и бьет ногою» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 200).

Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке

Впервые опубликовано в книге «Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова». Часть II, выпуск 5, Москва, 1863, стр. стр. I—IX, и подписано литерами: *«К. В. О.»*. Незаконченный черновик и копия с него хранятся в РО ГЦММК, арх. 0, № 187 а, б.

Стр. 276. *Бессонов,* Петр Алексеевич (1828—1898) — историк литературы, славист, фольклорист. В большей части своих работ, в том числе и сборнике духовных стихов «Калеки перехожие», стоял на реакционных славянофильских позициях. Не утратили своего значения работы Бессонова в области изучения устного народного творчества: «Болгарские песни» (1855), «Детские песни» (1868), «Белорусские песни» (1871).

«Вы почтили меня приглашением записать на ноты некоторые из сообщенных мне Вами старинных наших напевов».—В оглавлении четвертого выпуска «Калек перехожих» указывается, что напевы «по памяти и с голоса издателя положены на ноты В. Ф. Одоевским».

Шайдуров (прав.: Шайдур), Иван Иоакимович — новгородский дьяк XVI—XVII вв. Подробно разработал возможно им изобретенную систему киноварных помет, т. е. дополнительных знаков, устанавливающих высоту каждого звука мелодии. Автор грамматики знаменного пения: «Сказание о подметках, еже пишутся в пении над знаменем»; *Макарьевский, Тихон* — монах, жил в Москве, один из крупных во 2-й половине XVII века знатоков церковно-певческого дела, автор «Ключа или Правила Мусикийского пения согласно и чинно сочиненного»—учебника партесного пения; *Мезенец,* Александр—ученый монах XVII века, белорусс или украинец по происхождению, составитель азбуки знаменного пения «Извещение о согласнейших пометах»—руководства к чтению знамен.

«Подробнейшее изъяснение о сем предмете читатели найдут в особо издаваемой мною книге о древнем русском песнопении».—Упоминаемая Одоевским книга, по всей вероятности, «Опыт руководства к познанию основных законов мелодии и гармонии для немузыкантов, приспособленное в особенности к разработке рукописей о нашем древнем песнопении», часть первая. Неоконченная писарская копия с авторскими поправками хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 215.

Стр. 278. «Закрадных»—т. е. заимствованных.

Стр. 279. Триестествогласие—древнерусское название трезвучия.

«...а в нашей великорусской музыке в особенности».—После этих слов на экземпляре оттиска статьи, принадлежавшем Одоевскому, имеется его карандашная приписка: «Нельзя требовать от наших старинных дидаскалов той определительности в технических выражениях, которой нет и у новейших. Как ни употребляемо н[а]пр[имер] слово т о н в смыслах весьма различных, так и тогда: глас, погласица, гласовное отдание, триестествогласие там на разную потребу, так н[а]пр[имер] словом триестествогласие и трисоставное гласование и в смысле последования трех тетрахордов: Sol, La, Si, Ut; Ut, Re, Mi, Fa; Fa, Sol, La, Si♭» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 77, л. 100).

Эйлер, Леонард (1707—1783) — знаменитый математик и физик. В 1727 по 1740 год состоял профессором Академии наук в Петербурге. В 1766 году снова вернулся в Петербург, где оставался до конца жизни. Первый применял логарифмы для выражения величины интервалов; *Prony* (Прони) Риш (1755—1839) — французский математик и инженер, автор книги об арфе с двойной педалью (1815).

Стр. 280. *Погласица,* гласица—по старинной русской терминологии—лад, звукоряд. Погласица есть часть или видоизменение одной из трех гамм (диатонической, хроматической и энгармонической). Существующие семь погласиц образуются от каждой ступени («степени», по выражению Одоевского) диатонической гаммы. Четкого и исчерпывающего определения понятий «погласица» и «глас» у Одоевского мы не находим. В одном случае он ставит знак равенства между этими понятиями (см. статью «Русская и так называемая общая музыка», утверждая в то же время, что слово г л а с «присуще собственно ц е р к о в н о й музыке, а слово: п о г л а с и ц а—мирской, потому более, что не все мирские погласицы вошли в состав церковных гласов».

Стр. 282. *Куссмакер,* Шарль Эдмон Анри (1805—1876)—французский музыковед, исследователь памятников европейской средневековой музыки.

Стр. 283. *«...поясняют многое в этом темном, почти непочатом деле».* —После этих слов на экземпляре оттиска статьи, принадлежавшем Одоевскому, его рукою сделана следующая приписка: «достойно замечания, что наша древняя теория, имевшая в виду исключительно церковное пение, не допускала в мелодии скачка даже на квинту и ограничивалась квартою. Подтверждением тому могут служить все многочисленные напевы, заключающиеся в пяти обиходных книгах Синодского издания: если два, три раза встречаются квинты и даже сексты (весьма сомнительные), то не в виде п а д е н и я, а так, что н[а]пр[имер] тоника

оканчивает один период, а квинта начинает. В мирских песнях квинта встречается довольно часто, но сикста и септима — никогда. Обращаем на эту характеристическую особенность великорусской мелодии особое внимание наших русских композиторов» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 77, л. 102, 103).

Стр. 284. *«...каким басом должно сопровождать мелодию песни».* После этих слов в упоминавшемся оттиске Одоевским сделана приписка: «Должно при сем сказать, что наши напевы не признают за тоникой всех ее западных прав. Иногда она играет ролю терции (как медиянта), иногда ролю квинты (как диапента)» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 77, л. 103).

«Фетисова аттракция»—ладовая теория тяготения известного бельгийского музыкального ученого Франсуа Жозефа Фетиса (1784—1871).

Стр. 285. *Sine quarta consonante (ohne wohlklingender Quarte)* — без консонирующей кварты.

Альбрехтсбергер, Иоганн Георг (1736—1809) — композитор и теоретик, учитель Бетховена. Одоевский ссылается на его работу «Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen» (1792).

«...книге о ритме...» — Полное название брошюры А. Ф. Львова: «О свободном или несимметричном ритме» (СПб., 1858). Одоевский преувеличивает научное значение этой работы.

Продолжение статьи написано не было.

18-е представление Юдифи—оперы А. Н. Серова
(Отрывок из письма в Москву)

Впервые публикуемая неоконченная статья воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ арх. 0, оп. 1, пер. № 93, л. 344. Рукопись помечена 6 января 1864 года. В этот день и состоялось в Мариинском театре в Петербурге 18-е представление оперы «Юдифь» Серова, на котором присутствовали автор и Одоевский. В тот же день Одоевский записал в дневнике: «В опере. Серова «Юдифь»—это первая опера великого композитора. Зала полнехонька, не смотря на то, что 18-е представление и что в тот же день давали «Фауста» Гуно. Г-жа Бианки — всегда между двумя нотами, ни одного звука определенного. Сарриоти очень хорош» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 178). С отрывками из оперы Одоевский познакомился до того, как увидел ее на сцене. Первое представление «Юдифи» состоялось в Мариинском театре, под управлением К. Н. Лядова 16 мая 1863 года.

Зная о намерении Одоевского выступить со статьей о «Юдифи», Серов писал ему из Баден-Бадена 21 августа/2 сентября 1864 года:

«Искал я, искал всю зиму и всю весну—в московских газетах обещанной вами статейки о моей еврейской вдове—и не обрел желаемого! Я почти уверен, что вы же сами себя уверяли, что непременно напишите эту «рекламу» и—не исполнили своего намерения—для—меня благодетельного—только потому, что разнообразные занятия отвлекли вас от музыкально-журналистических дел—это жаль! Статья, Вами написанная, была бы отличным приготовлением к моей опере в просвещенных слоях московской публики. Петербургский успех для нее уже довольно сильная рекомендация (в такой области, где Москва не антагонист Питеру)—но при серьезности и не-русскости сюжета в моей первой опере, надо бы все хорошенечко разжевать москвичам, чтобы они—на первые раза—не отнеслись к моему произведению как-нибудь совсем—дико». Что помешало Одоевскому закончить и опубликовать статью—остается невыясненным.

О времени знакомства Одоевского с Серовым до сих пор отсутствовали точные сведения. Неопубликованное письмо к Одоевскому петер-

бургского музыкального критика Ивана Гавриловича Эрлинга вносит в этом смысле существенно новое:

«Многоуважаемый Государь князь Владимир Федорович!

Статский советник Николай Иванович Серов поручил мне покорнейше просить Вас сделать ему честь, пожаловать к нему з а в т р а на музыкальный вечер, в котором будут участвовать гг. Семенов [скрипач], Шуберт [виолончелист], Луфт [гобоист] и другие артисты и при этом случае попробовать его орган, о котором я Вам уже говорил и который действительно заслуживает Вашего внимания.

Если по каким-либо причинам Вы не будете иметь возможность исполнить просьбу г. Серова, то я покорнейше прошу Вас меня уведомить о том по городской почте; а если я не буду иметь никакого со стороны Вашей отзыва, то Ваше молчание я буду считать за согласие Ваше посетить г. Серова завтра и явлюсь к Вам в 8 часов вечера, чтобы вместе отправиться к г. Серову, который жительствует в собственном доме в конце Итальянской улицы по Лиговке. Молодой Серов успел уже разыграть очень удовлетворительно все Ваши органные фуги и чрезвычайно благодарен Вам за эти превосходные ноты.

Ив. Эрлинг

Четверг 8 мая [1841 года]»

(Подлинник в РО ГПБ; арх. 0, оп. 2, № 1195).

В последнее десятилетие жизни близость Одоевского к Серову закрепляется совместной работой над статьями, а ранее и словником статей по музыке для издававшегося в Петербурге в 1861—1862 годах «Энциклопедического словаря, составленного русскими учеными и литераторами». Издание это не было завершено, однако Одоевский успел написать статью «Азбука нотная» (для второго тома). С полным сочувствием и вниманием Одоевский относится к композиторской и музыкально-критической деятельности Серова и даже по-дружески вникает в повседневную жизнь композитора. Характерна в этом смысле дневниковая запись, сделанная Одоевским 26 января 1865 года в день рождения сына композитора—впоследствии известного русского художника: «Поутру у меня Серов. В крайности—жена родила—нечем заплатить и бабке, и акушеру—мать умерла, не на что похоронить.—Письмо его об этом я отдал Борху [директору императорских театров].

Завтра дают «Юдифь»; может быть выпадет ему рублей сто из сбора.—К сожалению, сегодня появилась неблагоприятная статья Кюи...» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 191). Через несколько дней (1 февраля) Одоевский, озабоченный тяжелым положением Серова, снова отмечает в дневнике: «Надобно заставить московских дам собрать пеленки для сына Серова» (там же, стр. 192).

Стр. 286. *Di tanti palpiti* (ит.) — «ради стольких волнений»—выходная ария Танкреда из одноименной оперы Россини. Мелодия заимствована им от композитора Буррони. Одоевский неоднократно в ироническом смысле отзывается об этой арии; *Fra poco* — финальная ария Эдгардо из третьего акта оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти *La donna e mobile*—«Сердце красавицы»—песенка герцога из оперы «Риголетто» Верди.

Услышим ли мы оперу Юдифь в Москве?

Публикуемая впервые статья воспроизводится по писарской копии с авторскими вставками и пометками, хранящейся в РО ГЦММК, арх. 0, № 417.

О ней Одоевский упоминает в дневнике (запись от 26 октября 1864 года): «Окончил диктовку статьи об «Юдифи»—а Соболевский подсмеи-

вается: «как неблагоприлично сенатору писать о музыке»—действительно у нас так» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 186).

Мысли, намеченные в предыдущей статье о «Юдифи», получили здесь более полное обоснование. Однако и эта статья не увидела свет. Возможно, что Одоевский отказался от ее опубликования, признав убедительность доводов Серова. Композитор в то время весьма пессимистически смотрел на реальность постановки своей оперы в Москве. Возможно, что эти соображения Серов высказывал в устных беседах с Одоевским. 4 декабря 1864 года Серов писал ему: «Только та беда, что в настоящую-то минуту нет возможности дать мою «Юдифь» в Москве — ни так, ни сяк. Везде — очень существенные препятствия. Нет ни артистов на главные роли, ни средств на хорошую обстановку, ни удобности выпросить у директора Бианки и Сариотти в Москву на «Gastrollen» — Это, значит, надо отдумать.

Между тем.......

Именно в настоящее-то время для меня особенно полезна была бы постановка «Юдифи» в Москве. Я имею некоторое право надеяться, что после второй моей оперы—с сюжетом и музыкою поближе к «национальному»—мне в публике посчастливится побольше, нежели с «Юдифью»...»

Стр. 287. *«Троваторе»*—«Трубадур», опера Верди.

Стр. 288. *Сандуновы*—чета известных русских оперных артистов. Сила Николаевич (1756—1820) служил сначала в театре Маддокса, в 1783 году зачислен в труппу придворного театра «на роли первого слуги и другие приличные ему роли в комедиях и комических операх». В дальнейшем попеременно выступал в Петербурге и Москве. Его жена—Елизавета Семеновна, рожденная Федорова (1777—1826) — крупнейшая артистка русской оперной сцены. По воле Екатерины II переименована в Уранову (в честь новооткрытой планеты). Сандунова обладала исключительным по красоте и силе меццо-сопрано почти в три с половиной октавы. Огромную популярность завоевала мастерским исполнением русских народных песен и партий в операх отечественных композиторов.

Стр. 289. *Адам* (Адан), Адольф Шарль (1803—1856) — французский композитор, автор опер «Почтальон из Лонжюмо» (1836), «Будь я король» (1852), балетов «Жизель» (впервые представлен в Петербурге в 1842 году), «Корсар» и др. Будучи в Петербурге в 1839—1840 годах, написал для Тальони балет «Дева Дуная». Среди забытых опер Адама — две на русские сюжеты: «Петр и Екатерина» (1829) и «Данилова» (1830).

«...поставивши свою четырехактную польку...»—Имеется в виду опера «Сила судьбы» Верди, премьера которой состоялась в Петербурге 10 ноября 1862 года под управлением автора. Публика и критика встретили оперу холодно. Одоевского возмущало, что за эту оперу Верди была уплачена дирекцией императорских театров необычайно большая сумма — 60 тысяч рублей.

Стр. 290. *Оноре,* Ирина Ивановна (1838—18..) — певица (контральто), жена московского пианиста Леона Оноре. Училась у Л. Пиччиоли и Ф. Персиани. После удачного дебюта в роли Вани («Иван Сусанин» Глинки) была принята в 1862 году на сцену Большого театра в Москве, где с успехом выступала (до 1873 года) в партиях Азучены («Трубадур» Верди), Рогнеды и других. Первая исполнительница песен Шумана в Москве. В 1863—1865 годах пела в Лондоне. В 1880-х годах занималась педагогической деятельностью в Петербурге. Оставила интересные воспоминания «Одиннадцать лет в театре» («Русская старина», 1910, январь, стр. 95—108; март, стр. 543—554; 1912, январь, стр. 160—172; февраль, стр. 316—326).

Стр. 291. *Рехт,* Элиза — оперная певица (контральто). Родилась в Будапеште. Дебютировала в родном городе, когда ей было 16 лет, за-

тем пела в Германии. С 1863 года артистка Большого театра в Москве. Пела партию Оксаны в опере С. С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем», поставленной впервые в Москве 6 октября 1864 года, Вани в опере «Иван Сусанин» Глинки; 15 сентября 1865 года впервые в Москве исполнила партию Азры в опере «Юдифь» Серова. В том же году выступила в роли княгини в опере «Русалка» Даргомыжского.

Майков, Аполлон Николаевич (1821—1897) — поэт.

«...Когда же опера Юдифь будет исполнена на московской сцене?»— «Юдифь» была дана на сцене Большого театра 15 сентября 1865 года. Исполнителями главных партий были: Юдифь — Бианки, Ахиор — Сетов, Элиаким—Радонежский, Вагоа—Владиславлев, Авра—Рехт.

Огорченный провалом оперы, Серов писал Одоевскому 6 января 1867 года: «После fiasco» Юдифи в Москве (умышленного или неумышленного), после того, что «самая популярная» из русских газет так разумно упрекнула меня за то, что в «русской» опере, на «русские» слова, «русским» написанной нет ни одной русской мелодии (в Юдифи-то! среди древних евреев и ассириян!!!),— после того,— далее, что один из московских музыкальных критиков печатно (опять в «Соврем[енной] летописи» же) упрекнул меня в незнании генерал-баса (!) [...] я на Москву рукой махнул [...] Я был, как Вам известно, весной [18]65 [года] в белокаменной, собственно для надзора за постановкой и разучиванием Юдифи. Опера после святой в том же году дана не была (за смертию наследника)—осенью же ее дали на скорую руку—не уведомили меня ни словечком!» («Музыкальная старина», вып. III и IV, СПб., 1907, стр. 138—141).

Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве

Статья впервые опубликована в газете «День» от 14 ноября 1864 года, № 46, стр. 11—14 и подписана литерами: «*К. В. О.*»

Бесплатный класс хорового пения был организован Н. Г. Рубинштейном при Русском музыкальном обществе в Москве осенью 1864 года. Как свидетельствует Н. Д. Кашкин в своем «Очерке истории русской музыки» (М., 1908, стр. 146), бесплатный класс был создан по мысли и настоянию Одоевского. В основу обучения элементарной теории музыки в бесплатном классе была положена система французского теоретика и педагога Эмиля Шеве, предложившего свою систему нотации, в которой звуки обозначаются цифрами (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), диезы и бемоли — косой чертой, проходящей по цифре слева направо и наоборот, а октавы, верхняя — чертой сверху, нижняя — чертой снизу. Но если Шеве склонен был противопоставлять свою цифровую систему системе нотной, то Одоевский усматривал в ней лишь преимущества для быстрейшего овладения музыкальной грамотой. Идея Шеве не получила широкого распространения в России, но цифровая система и поныне не без успеха применяется в практике обучения игре на русских народных инструментах.

Стр. 291. *Песталоци,* Иоганн Генрих (1746—1827) — выдающийся швейцарский педагог, утверждавший необходимость соединения производительного труда с обучением, всестороннего развития сил и способностей ребенка.

Стр. 292. *Генерал-бас*—старинное название учения о гармонии.

Стр. 293. *Суэтти,* Жан Жак—францисканский монах XVII века, впервые применивший цифровой метод обучения нотной грамоте. С этой же идеей выступил также Жан Жак Руссо в брошюре «Диссертация о современной музыке» (1743); *Наторп,* Бернгард Христиан Людвиг (1774—1846)—немецкий педагог, автор руководств по обучению школьному пению посредством цифрового метода; *Гален* (Галень), Пьер (1786—

1821)—учитель математики в г. Бордо, придумал упрощенный способ наглядного обучения музыкальной грамоте, названный им «мелопластом». Для усвоения ритмической стороны музыки Гален применил двойной метроном, отбивавший одновременно целые доли такта и их части. Способ Галена встретил сторонников в лице *Пари* и особенно Наины *Шеве* (умерла в 1868 году), выпустившей вместе с мужем Эмилем *Шеве* (1804—1864) ряд руководств, усовершенствовавших систему Галена.

Стр. 294. *«А ты на ниве сей пустсе только бремя».*— Из басни И. А. Крылова «Камень и червяк».

«...значение их же соотечественника—Шеве».— В. России сторонником системы Шеве, помимо Одоевского и Н. Г. Рубинштейна, был Г. И. Ломакин, применивший ее в своей «Методе пения». А. С. Даргомыжский, после посещения школы Шеве, писал из Парижа С. С. Степановой 2 апреля 1865 года: «На днях был я приглашен к Chevé: это учитель народных хоров по особой циферной методе. Результат этой методы действительно замечательный. Я принес два хора: из «Эсмеральды» и из «Торжества Вакха». Их тут же переписали цифрами и пропели прямо без всякой ошибки» (А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. Редакция и примечания Ник. Финдейзена. Второе издание, П., 1922, стр. 113). В пользу системы Шеве высказывался также Г. А. Ларош, полагавший, что применение ее «к нашему народному воспитанию было бы в высшей степени желательно и плодотворно» («Казенный театр». «Современная летопись» от 16 февраля 1869 года, № 7, стр. 6) К. К. Альбрехт в 1868 году выпустил «Руководство к хоровому пению по циферной методе Шеве, с приложением 70 русских песен и 41 трехголосного хора преимущественно для народных школ», с предисловием Г. А. Лароша.

«Les Musiciens contre la musique» — par le comte Sollohub, St. Petersbourg. 1860».— Брошюра писателя Владимира Александровича Соллогуба (1814—1882) «Музыканты против музыки».

«...Начиная с немецксй книги Наторпа...»—Первая книга Наторпа «Über den Gesang in der Kirche der Protestanten» издана не в 1813, а в 1817 году.

Стр. 295. *Геншель* (Гентшель), Франц—немецкий композитор, дирижер и педагог; *Крейцер,* Шарль Леон Франсуа (1817—1868) — французский музыкальный критик; *Линднер,* Эрнст Отто Тимотеус (1820—1867) — немецкий музыкальный писатель.

Монитер—французская газета.

Лепе, Л'Эпе (de L'Epée), Шарль Мишель (1712—1789) — аббат, французский филантроп, посвятивший себя воспитанию и обучению глухонемых; *Ланкастер,* Д. (1778—1838) — английский педагог, применивший систему взаимного обучения, при которой успевающие ученики учили своих товарищей под руководством учителя.

Стр. 300. *Брюллов,* Карл Павлович (1799—1852), *Айвазовский,* Иван Константинович (1817—1900) — выдающиеся русские художники.

Стр. 301. *Альбрехт,* Карл (Константин) Карлович (1836—1893) — виолончелист, композитор, инспектор Московской консерватории и ее педагог по классам элементарной теории музыки и хорового пения. Один из основателей Русского хорового общества (1878), ближайший помощник Н. Г. Рубинштейна по руководству Московской консерваторией. Был дружен с П. И. Чайковским, ценившим его композиторское дарование. В предисловии к «Руководству к хоровому пению по цифирной методе Шеве, с приложением 70 русских песен...» Альбрехт указывает: «в гармонизации этих мелодий я руководствовался советами глубокого знатока по предмету русских песен князя Владимира Федоровича Одоевского, которому за эти советы, а равно и за сообщение мне некоторых мелодий из его рукописного сборника, приношу здесь глубочайшую благодарность». В одном из писем, хранящихся в архиве Альбрехта в РО ГЦММК (№ 2383—2392), Одоевский пишет: «Я готов Вам от души помогать, но—дайте мне время. Ошибок очень много: и в мело-

дии, и в ритме, и в словах. Я далеко не все исправил.— Чего Вы держались? из печатных изданий можно положиться лишь на Трутовского (1776 года), все другие издания песен неверны.— Дайте мне неделю; я найду у себя Трутовского и проверю. Жаль будет, если Ваше полезное издание появится с ошибками для русского уха явными.

Вам пред[анный] *КВОд[оевский]*

3-е авг[уста] 1867.

Зачем Вы мне не дали раньше? ведь это технико-археологическая работа».

«...*производится в Музыкальном обществе бесплатно*».—В конце 1870-х годов бесплатное обучение было упразднено и учащиеся платили по 50 копеек в месяц.

Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете

Статья впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 12 марта 1865 года, № 55, и подписана литерами: *«О. О. О.»*. Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи». Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 115—118. Черновая рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 636, л. 310—312.

Стр. 302. *Лауб,* Фердинанд (1832—1875) — замечательный чешский скрипач, один из наиболее ярких представителей исполнительского искусства прошлого столетия. Деятельность Лауба тесно связана с русской музыкальной культурой. Впервые посетив Россию в 1859 году, он был восторженно принят петербургскими слушателями. «Такого скрипача Петербург вряд ли слышал!»—писал А. Серов после первого выступления Лауба. В 1866 году Лауб был приглашен профессором в только открывшуюся Московскую консерваторию. В Москве широко развернулась его деятельность как педагога, солиста, первого скрипача в квартете Русского музыкального общества, концертмейстера симфонического оркестра того же общества. Одоевский, близко знакомый с Лаубом, восторгался игрой «нашего сородича и по музыке и по племени». Он высоко ценил Лауба как тонкого музыканта и превосходного ансамблиста. Так 28 февраля 1867 года ему довелось присутствовать на исполнении Лаубом и Н. Г. Рубинштейном сонат Себастиана Баха. Лауб — первый исполнитель двух первых квартетов Чайковского. Памяти выдающегося скрипача Чайковский посвятил свой третий квартет (1876).

«...в квартетном собрании Русского музыкального общества...»—Квинтет Моцарта был исполнен 9 марта 1865 года в первом квартетном собрании Московского отделения Русского музыкального общества. В программе были также квартет Гайдна и трио Бетховена. Исполнители: Ф. Г Лауб (1-я скрипка), К. А. Кламрот (2-я скрипка), В. В. Безекирский (1-й альт), Ф. Киндель (2-й альт), К. Ф. Эзер (виолончель), А. Доор (фортепиано).

Стр. 303. *«На такие мысли невольно наводит исполнение Лауба...»*— П. И. Чайковский много лет спустя вспоминал вдохновенное исполнение Лаубом g-moll'ного квинтета Моцарта: «В камерной музыке Моцарт пленяет прелестью, чистотой фактуры, удивительной красотой голосоведения, но иногда встречаются и вещи, наводящие на глаза слезы. Укажу Вам на Adagio из g-moll'ного квинтета. Никто и никогда с такою красотой не выражал в музыке чувства безропотной, беспомощной скорби. Когда это Adagio играл Лауб, то я всегда прятался в самый отдаленный угол залы, чтобы не видели, что со мной делается от этой музыки» (Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, письмо от 16/28 марта 1878 года, том I, 1934, стр. 262).

Новая певица на сцене Московской оперы

Заметка впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 24 ноября 1865 года, № 258, и подписана литерами: *«О. О. О.»*

Стр. 303. *«Московская опера обогатилась неожиданным и редким приобретением...»—Александрова-Кочетова,* Александра Дормидонтовна (1833—1902) — выдающаяся русская оперная певица (сопрано). Прославилась исполнением на сцене Большого театра в Москве партий Антониды («Иван Сусанин» Глинки), Людмилы («Руслан и Людмила» Глинки), Наташи («Русалка» Даргомыжского), Маргариты («Фауст» Гуно), Агаты («Волшебный стрелок» Вебера) и др. С огромным успехом выступала в Праге в обеих операх Глинки. Со дня основания Московской консерватории до 1880 года состояла профессором ее по классу пения. После ухода из консерватории до конца жизни занималась частной педагогической деятельностью. Среди ее наиболее выдающихся учеников— Е. Кадмина, М. Корякин, П. Хохлов, З. Кочетова, А. Святловская и др. В молодости занималась композицией и опубликовала под своей девичьей фамилией—Соколова, а также под фамилией Кочетова несколько романсов на слова А. Майкова, А. Фета и др.

«...даже родилась в чужих краях...»—Родина певицы—Петербург, детство и юность она провела в Берлине, где училась пению у известного педагога Густава Вильгельма Тешнера (1800—1883).

Стр. 304. *«В числе ее учителей были разные европейские знаменитости...»*—В 1850-х годах Александрова-Кочетова брала уроки в Петербурге у итальянского педагога-вокалиста Феликса Ронкони.

В роли Антониды Александрова-Кочетова с успехом дебютировала на сцене Большого театра в Москве 1 декабря 1865 года.

Дебют г-жи Александровой в роли Антониды в опере «Иван Сусанин» Глинки

Публикуемая впервые заметка (письмо?) дается в переводе с французского. Подлинник хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 60, л. 10—11 и выполнен неизвестной рукой. В нескольких местах собственноручные вставки Одоевского. На первом листе сверху полуистертая надпись: «Fini?»—т. е. «закончено?»

Стр. 304. *«...это является монополией редакции афиш (Антракт)!!)»*— Имеется в виду ежедневное издание «Театральные афиши и Антракт», выходившее в Москве в 1864—1865 годах под редакцией А. И. Баженова.

Стр. 305. *Владиславлев,* Михаил Павлович (1827—1909) — артист Большого театра в Москве. Пел на сцене с 1848 по 1881 год. Владиславлева высоко ценил Верстовский, написавший для него партию Олега в своей последней опере «Громобой».

«Марта, или Ричмондский рынок»—опера Фридриха Флотова.

«...за несколько дней до дебюта...»—Имеется в виду статья «Новая певица на сцене Московской оперы».

Речь на открытии Московской консерватории

Впервые опубликована в «Современной летописи» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям») от 4 сентября 1866 года, № 30, стр. 3, при отчете за подписью: *«Н.»:* «Открытие Московской консерватории (1-го сентября 1866 года)».

Стр. 306. *Разумовский,* Дмитрий Васильевич (1818—1889)—музыкальный палеограф, профессор истории церковного пения в Московской консерватории (1866—1889), протоиерей, автор книги «Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения» (с краткими редакционными примечаниями Одоевского). М., 1867—1869, и ряда статей по истории и теории древнерусской богослужебной музыки.

«...под уровень общей музыки...»—О том, как понимает Одоевский термин «общая музыка»,—см. его статью «Русская и так называемая общая музыка» и примеч. к ней (стр. 623).

Стр. 307. *«...за преуспеяние русской музыки, как искусства и как науки».*—В названном отчете об открытии Московской консерватории указывается, что за речью Одоевского, «прослушанною с особенным вниманием присутствовавших, последовали тосты: за князя Одоевского, за учредителей Русского музыкального общества в Москве, за директоров Общества, за единодушие и единогласие профессоров консерватории и др.».

До последних дней жизни Одоевский живо интересовался деятельностью консерватории, принимая в ней горячее участие. В ряде источников (Музыкальные словари П. Д. Перепелицына, А. Рубца, Г. Римана и др.) ошибочно утверждается, что Одоевский состоял якобы одним из директоров Московского отделения Русского музыкального общества и консерватории. Документально установлено, что Одоевский был членом Московского отделения Русского музыкального общества и членом его Совещательной комиссии. Ранее он состоял членом той же комиссии Петербургского отделения Русского музыкального общества, а также почетным членом того же общества.

После смерти Одоевского жена его Ольга Степановна обратилась с следующим письмом на имя председателя дирекции Московского отделения Русского музыкального общества Н. П. Трубецкого:

«М. г. князь Николай Петрович! Воспоминания о глубоком сочувствии, с которым приветствовал покойный мой муж первоначальную мысль об учреждении в Москве консерватории, а также о постоянных, до последних дней жизни, заботах его на пользу и успех этого учреждения, естественно возбудили во мне желание почтить память супруга на поприще научно-музыкальной его деятельности пожертвованием в полную собственность консерватории того отдела его библиотеки, в которой хранятся творения заветных его представителей музыкального мира.

С этою целию я поручила лицу мне близкому составить подробную опись как этим собраниям нот и книг, так равно и разным музыкальным и акустическим его инструментам, приносимым мною в дар консерватории совокупно с поименованною коллекцией нот и книг.

Прошу лишь об одном: открыть в библиотеке консерватории, для хранения жертвуемых ей ныне предметов, особый отдел под названием «отдела князя Владимира Федоровича Одоевского».

Оставляю за собою твердое убеждение, что консерватория не забудет имени покойного моего мужа, который столь заботливо ее любил и видел в ней верный залог преуспеяния музыкального искусства на русской почве.

Покорнейше прошу вас, милостивый государь, принять уверение в полном моем к вам уважении.

Кн. О. Одоевская.

Москва, 23-го марта 1869 г.»

На это письмо последовал следующий ответ·

Русское Музыкальное Общество в Москве

Ваше Сиятельство
Княгиня Ольга Степановна,

Марта 28 дня
1869 года.
№ 152.

Почтеннейшим письмом от 23-го сего Марта, Ваше Сиятельство позволили известить одного из Директоров Русского Музыкального Общества Князя Николая Петровича Трубецкого, о желании Вашем почтить память досточтимого Вашего супруга Князя Владимира Федоровича Одоевского,— на поприще научной музыкальной деятельности: пожертвованием в полную собственность Консерватории, состоящей при нашем Обществе, музыкального отдела библиотеки покойного Князя, а равно и разных музыкальных и акустических инструментов.

Дирекция Русского Музыкального Общества в Москве, принимая с величайшей благодарностью предложенный Вами дар, состоящей при Обществе Консерватории, с чувством глубокого уважения исполнит желание Ваше,— и учредит для хранения ныне жертвуемых Вами предметов, при библиотеке Консерватории особый отдел, под наименованием «Отдела Князя Владимира Федоровича Одоевского».

При этом Дирекция считает долгом присовокупить, что просвещенное сочувствие, которым покойный Князь встретил мысль об учреждении в Москве Консерватории, и заботливость, с которою он постоянно относился к этому учреждению, до последних дней своей жизни, наложили на Дирекцию нравственную обязанность увековечить память достойного Князя в Консерватории, а потому постановила: учредить стипендию в Московской Консерватории на вечные времена, наименовав ее именем Князя Владимира Федоровича Одоевского. Стипендия эта рядом с пожертвованной Вами Московской Консерватории музыкальной сокровищницы, собранной Князем, будут передавать о нем память из поколения в поколение учащихся в Консерватории, и останутся вечным памятником всеми оплакиваемого друга музыкального искусства Князя Владимира Федоровича Одоевского.

С истинным уважением и глубокой преданностью честь имеем быть Вашего Сиятельства покорнейшими слугами

Директоры Русского Музыкального Общества в Москве.

Князь Николай Трубецкой
Александр Торлецкий
Сергей Третьяков
Виктор Мамонтов
Николай Рубинштейн.

(цит. по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 99, л. 10—11).

Примечание к письму М. И. Глинки к В. Ф. Одоевскому

Впервые опубликовано в журнале «Русский архив» за 1864 год, № 7 и 8, столб. 841—842, в разделе «Из бумаг князя В. Ф. Одоевского» и подписано литерами: *«К. В. О.»* Примечание датировано 1846—1849 годом.

Приводим полный текст письма М. И. Глинки к В. Ф. Одоевскому:

«Спешу препроводить к тебе, любезнейший князь, 10 билетов для раздачи и полагаю, что столь умеренное число не затруднит тебя. Сам не могу явиться, захлопотался, да и нервы сильно шалят. По известному тебе делу убедительнейше прошу ничего решительного не предпринимать до приезда Жуковского и Вьельгорского; песню же можно доставить, это не помешает делу.

В надежде на дружеское содействие остаюсь душевно преданный

М. Глинка.

Княгине свидетельствую усердное почтение».

Письмо Глинки датируется 1836 годом и связано с хлопотами по определению его в театр.

В своем примечании Одоевский обходит вопросы, затронутые в письме Глинки, и останавливается исключительно на фактах, связанных с первой постановкой «Ивана Сусанина».

Стр. 307. *«...теперь предаются вердятине...»*—Об отношении Одоевского к творчеству Верди см. вступительную статью.

«...опера Глинки есть не иное что, как собрание русских песен».— Сходную мысль высказал Д. Ю. Струйский в анонимной статье об «Иване Сусанине», опубликованной в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 30 октября 1837 года, № 44.

Письмо к Н. М. Пановскому о музыке В. Н. Кашперова к опере «Гроза»

Публикуется впервые по черновой незаконченной копии с пометками автора. Хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 405—406. В конце рукописи литеры: *«К. В. О.»* В нескольких местах «Письмо» неожиданно прослаивается текстом одновременно писавшейся статьи «Русская и так называемая общая музыка». Датировка «Письма» устанавливается на основании неопубликованной дневниковой записи Одоевского от 17 марта 1867 года: «Под колоколом написал статью о Кашперове, которую ему отдал для передачи Пановскому в Москов[ские] ведом[ости]». Через пять дней (22 марта) Одоевский отмечает: «Записка от Пановского, что Кашперов не отдал ему моей статьи и желает, чтобы она была напечатана после представления его оперы». Последующие события, как это видно из записи Одоевского от 24 марта, сделали статью вовсе ненужной: «Кашперов, который возвратил мне статью об нем, она уже не по времени, ибо из его оперы пелся лишь один нумер». Подготовленная к печати статья в архивах Одоевского не обнаружена.

Стр. 307. *Кашперов,* Владимир Никитич (1827—1894) — композитор и вокальный педагог. Образование получил в Петербургской школе гвардейских подпрапорщиков, музыке обучался у А. Гензельта и Ж. Фогта, позднее в Берлине у З. Дена. Был близок с Глинкой, Даргомыжским, Одоевским, Огаревым, Тургеневым и Островским. В 1850 году написал первую оперу «Цыганы» (либретто Н. П. Огарева, по поэме Пушкина). Долгое время жил в Италии, где не без успеха ставились его оперы, в частности «Мария Тюдор» (1859, Милан, Ницца). Сочувственный отклик об этой опере написал в парижской газете «Фигаро» известный виолончелист и композитор А. Ф. Серве. Далее последовали: «Риенци» (1863, Флоренция), «Консуэлло» (по роману Жорж Занд, Венеция). В 1867 году одновременно в Петербурге и Москве поставлена опера «Гроза» (либретто и сюжет А. Н. Островского), заслужившая крайне неодобрительный отзыв Серова. В 1880 году закончена опера «Боярин Орша» (либретто В. И. Родиславского по Лермонтову). Последняя опера Кашперова «Тарас Бульба» (либретто И. В. Шпажинского, по повести Гоголя) была поставлена на сцене Московского Большого театра, но после четырех представлений снята с репертуара. Для постановки «Воеводы» А. Н. Островского (2-я редакция) на сцене Московского Малого театра 19 января 1886 года (в бенефис К. Н. Рыбакова) Кашперовым написана музыка, которая до последнего времени исполнялась в спектаклях театра. С 1866 по 1872 год Кашперов состоял профессором по классу пения Московской консерватории. По выходе из нее открыл частные курсы пения. Был одним из руководителей (член комитета) Общества драматических писателей и оперных композиторов, организатором бесплатных хоровых классов. Из литературных работ Кашперова назовем «Воспоминания о Глинке» («Русский архив», 1869,

кн. 7—8), «Об операх Верди» («С. Петербургские ведомости», 1859). Отдельным изданием в 1893 году вышли «Певческие упражнения для начальных училищ».

Дружески расположенный к Кашперову Одоевский внимательно относился к его деятельности, поощрял к творчеству, особенно в последние годы, когда личность Кашперова, по признанию Одоевского, для него «сливалась с памятью нашего незабвенного Глинки». Одоевский преувеличивал дарование Кашперова, но, поддерживая и выдвигая композитора, он исходил прежде всего из той справедливой и важной истины, что постановка на русских сценах его опер, как и других русских композиторов, независимо от масштаба их дарования, объективно будет способствовать укреплению позиций русского оперного искусства и росту его влияния.

Пановский, Николай Михайлович (1797—1872) — журналист, сотрудник газеты «Московские ведомости», часто выступал с музыкальными статьями преимущественно информационного характера.

Стр. 308. В дневниковой записи от 13 марта 1867 года мы читаем: «Кашперов привозил мне партитуру своей «Грозы»—и мы с ним ее разыграли—талант, знание оркестровки, идеализация русских песен не как они в народе, но как перешли в гостиные» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 229).

«...развитие нашего ста[...]».—Здесь Одоевский, повидимому, хотел сказать: «развития нашего старинного напева».

un Russo — русский; *un Tedesco* — немец.

«...мы услышим отрывок из оперы «Гроза».—В каком концерте исполнялся отрывок из «Грозы», установить не удалось.

Концерт г-жи Александровой

Заметка впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 28 марта 1867 года, № 69, и подписана литерами: *«О. О. О.»* Черновая рукопись в ГЦММК, арх. 0, № 406.

Стр. 309. *«Было бы любопытно о том проведать».*— По давнему обычаю, установленному дирекцией Императорских театров, концерты в Петербурге и Москве разрешались только в дни великого поста, то есть в течение семи недель между масленицей и пасхой. Исключение делалось для приезжих иностранцев. «Пост в Петербурге есть праздник музыкантов. В это время они съезжаются из разных сторон Европы»,— писал Гоголь в обозрении «Москва и Петербург». Монополия, которой Дирекция императорских театров соблюдала с целью ограждения себя от понижения сборов, вредно отражалась на развитии музыкальной жизни Петербурга и Москвы. Усилиями В. П. Гаевского — одного из директоров Русского музыкального общества в конце 1870-х годов—Общество получило право устройства концертов в течение всего театрального сезона.

«Mère-grande»—Nocturne. Дуэт для сопрано и контральто.

Минкус, Людвиг Федорович (1827—1907) — в 1861—1872 годах— солист-скрипач и инспектор музыки оркестров московских императорских театров, в 1866—1872 годах — профессор по классу скрипки Московской консерватории, автор балетов «Дон Кихот», «Баядерка», «Фиамета», «Золотая рыбка» и др.

Русская или итальянская опера?

Статья впервые опубликована в газете «Москва» от 29 марта 1867 года, № 70, за подписью: *«Московский обыватель».* Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи».

Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 93—104. Черновая рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 418.

Весть об учреждении в Москве постоянного итальянского оперного театра глубоко встревожила всех передовых русских музыкантов, в том числе и Одоевского. Изобличая аристократические круги в пренебрежении интересами русской национальной музыкальной культуры Одоевский, как подлинный патриот, дает «генеральный бой» итальяноманам и призывает к созданию в Москве постоянной русской оперной труппы. Статья Одоевского как бы суммирует основные взгляды, которые он неоднократно высказывал в своих статьях, заметках и письмах на глубоко волновавшую его тему.

Предвидя враждебную реакцию московской аристократии, Одоевский накануне напечатания своей статьи (28 марта 1867 года) заносит в свой дневник такие строки: «Сегодня в Москов[ских] вед[омостях] статья об Александровой, завтра в «Москве» Русская или итал[ьянская] опера?—за которую меня распнут в гостиных».

В пылу полемики, имевшей актуальное общественное значение, Одоевский допускает некоторые преувеличения и резкие необоснованные выпады против Верди.

Стр. 309. *«Троваторе»*—«Трубадур», *«La Forza del Destino»*—«Сила судьбы»—оперы Верди; *«Pardon de Ploermel»—«Динора, или Праздник в Плоэрмеле» (1859)* — комическая опера Мейербера.

Стр. 310. *Оффенбах,* Жак (1819—1880) — французский опереточный композитор. Одоевский познакомился с ним в 1858 году.

Иванов, Николай Кузьмич (1810—1880) — знаменитый русский тенор. В 1830 году вместе с Глинкой отправился в Италию для усовершенствования. С успехом выступал на крупнейших европейских оперных сценах, главным образом в Милане. По свидетельству Ф. А. Бурдина, «был большой любимец Россини, а Доницетти написал для него оперу «Elisir d'amore» [«Любовный напиток»] («Исторический вестник», 1886, январь, № 1, стр. 151—152); *Андреев,* Николай Александрович (1836—1898)—певец (драматический тенор). Пел на сценах Мариинского и Большого театров, выступал в Испании, Швеции, Германии, Англии и Италии. В последние годы преподаватель пения в Музыкально-драматическом училище Московского Филармонического общества.

Стр. 311. *Иванова,* Анна Павловна—артистка Большого театра в Москве, дебютировала в роли Любаши («Аскольдова могила» Верстовского); *Раппорт,* Александр Семенович (1843—1908) — оперный певец (лирический тенор). Пел в Петербурге, Москве, Харькове (где был также антрепренером). В 1880-х годах—преподаватель пения в Одессе; *Демидов,* Степан Васильевич (умер в 1876 году)—артист Большого театра в Москве (бас). Дебютировал в 1863 году в роли мельника («Русалка» Даргомыжского). Первый исполнитель роли Дубровина в опере «Воевода» Чайковского.

Стр. 312. *Тальони,* Мария (1804—1884) — знаменитая французская танцовщица. С успехом выступала в Петербурге в 1837—1842 годах.

«...Лаблаш в своей замечательной книге...»—имеется в виду книга «Methode de chant», в русском переводе «Руководство к изучению пения» (Москва, 1869).

«Ченерентола» («Золушка») и *«Gazza-Ladra»* («Сорока-воровка») — оперы Россини.

Стр. 314. *Король Бомба* — прозвище, данное народом королю Фердинанду II, подвергшему жестокой бомбардировке Мессину 7—9 сентября 1848 года. После слов: «потешать компанию Меттернихов или короля Бомбу» в черновой рукописи имеется фраза, отсутствующая в печатном тексте: «или кесаря идиота: в венецианском арсенале хранятся особого рода маски, которые надевались на подвергавшихся инквизиционной пытке, чтобы сделать их лица и вовсе смешными—нечто подобное харак-

теризует музыку и опер сериа» [оперы seria—серьезной оперы, в отличие от комической оперы].

«Семирамида»—опера Россини; *Франциск I*—король французский (1515—1547), которого В. Гюго вывел в своей драме «Король забавляется». Сюжет драмы лег в основу оперы Верди «Риголетто». По требованию цензуры Верди переименовал Франциска I в герцога Вандомского; *«Дон Карлос»*—опера Верди, впервые поставленная на Парижской сцене 11 марта 1867 года.

Стр. 315. *Чимароза,* Доменико (1749—1801)—выдающийся итальянский оперный композитор. Его лучшая опера «Тайный брак». В 1789—1792 годах работал в Петербурге; *Галуппи,* Бальтазаро (1706—1784)—итальянский композитор. В 1765 году приехал в Петербург, где занял должность придворного композитора и капельмейстера. Состоял директором Придворной певческой капеллы, был учителем Д. С. Бортнянского; *«Cosi fan tutti»* («Все они таковы»)—опера Моцарта; *«Turco in Italia»* («Турок в Италии»), *«Italiana in Algeri»* («Итальянка в Алжире»)—оперы Россини.

Антон Яцкевич, 9-летний органист

Заметка впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 15 апреля 1867 года, № 84 и подписана литерами: *«О.О.О.»*

Стр. 315. *Яцкевич,* Антон Антонович (1857—1912) — пианист, органист. Учился в Петербургской консерватории. Вся его музыкальная деятельность протекала в Чернигове, где он был преподавателем музыкального училища, почетным членом Черниговского отделения Русского музыкального общества.

Инициатива устройства концерта А. Яцкевича принадлежала Одоевскому, как это видно из неопубликованной записи его дневника от 3 февраля 1867 года: «Послал к Рубинштейну 3 письма: к Лаубу, Коссману и Доору по поводу утра в пользу маленького Яцкевича».

Стр. 316. *Коссман,* Бернгард (1822—1910) — выдающийся виолончелист. В 1866—1870 годах профессор Московской консерватории.

О музыкальном утре в пользу 9-летнего органиста Антона Яцкевича

Статья впервые опубликована в «Современной летописи» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям») от 23 апреля 1867 года, № 14, стр. 12, и подписана литерами: *«О. О. О.»*. Автограф, представляющий собой писарскую копию с поправками Одоевского, хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. 9, л. 78—81.

Стр. 317. *Фрейер,* Август (1803—18..)—выдающийся варшавский органист и композитор, автор вариации-фантазии на темы Д. С. Бортнянского, сборника хоралов и др. Глинка писал о нем в «Записках»: «Музыкальные глубокие наслаждения в течение лета 1849 года ощущал от игры на органе в Евангелической церкви органиста Фрейера. Он превосходно исполнял пьесы Баха, отчетливо действовал ногами, и орган его так был хорошо настроен, что в некоторых пьесах, а именно в фуге BACH и в токкате F-dur... он доводил меня до слез». В письме к В. П. Энгельгардту из Варшавы от 5/17 октября 1849 года Глинка пишет: «...по-моему примечательнейший артист в Варшаве—органист Фрейер, у него руки и ноги равносильны: я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха, и уверен, что вы бы получили полную порцию удовольствия, если бы вам довелось услышать их».

«Тучки небесные» («Тучи»—романс А. Г. Рубинштейна, ор. 36, № 4, на слова М. Лермонтова; *Шиф,* Сеймур—пианист и композитор. Музыкальное образование получил в Лондоне у Гуммеля. Концертировал в Германии, Венгрии, России (неоднократно). Известен своими импровизациями, в частности на темы из «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» (исп. в концерте памяти Глинки в Петербурге в 1857 году). Автор ряда романсов и фортепианных сочинений, в числе которых Souvenir de Loukino. Fantaisie sur le motifs donnès (изд. магаз. С. Дюфура (Брандуса) в Петербурге, 1857), связанная, повидимому, с посещением нижегородского имения А. Д. Улыбышева Лукино. М. А. Балакирев высоко ценил Шифа как пианиста. Романс «Нет, он меня не разлюбил» изд. в Москве П. Юргенсоном.

«...когда имя Шуберта было им почти незнакомо».—О фантазии Серве на вальс Шуберта, приписывавшийся Бетховену, см. примеч. к четвертому «Письму в Москву о петербургских концертах» (стр. 576—577).

«...превосходный в музыкальном отношении...»—В рукописи далее слова: «замечательный по некоторым гармоническим последованиям».

«Ноктюрн» A-dur, как и «Сальтарелла» Ф. Лауба, входит в сборник из шести пьес для скрипки и фортепиано, вышедший в 1858 году.

Русская и так называемая общая музыка

Статья впервые опубликована в московской газете «Русский» от 24 апреля 1867 года, листы 11 и 12, стр. 170—177, и подписана литерами: *«К. В. О.»*. Черновая копия с авторскими пометками хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 405—406. Статья «посвящается старому товарищу М. П. Погодину». В рукописи посвящение отсутствует.

Стр. 318. Термины «общая», «полифоническая» музыка Одоевский употребляет здесь в смысле «общеевропейская», сочетающая в себе наиболее характерные элементы итальянской, французской и немецкой музыки. В рукописных заметках последних лет, связанных с работой Одоевского над статьей «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» (1869), имеется высказывание по поводу термина «общая музыка»: «Есть музыка общая—но она не могла бы существовать, если бы в нее, как в море, не вливались бы ручьи народных напевов» (РО ГЦММК, арх. 0, том «Древнерусское песнопение», № 650, л. 683 (обор.).

Стр. 319. *«...так называемые романсы, в особенности Варламовым...»*—Оценка взглядов Одоевского на Варламова дана во вступительной статье.

«...тогда как в его же «Юдифи»...»—См. статьи Одоевского о «Рогнеде» и «Юдифи» и примечания к ним.

«...все мелодии Глинки мы когда-то, где-то слыхали, что они нам родные».—В опере «Русалка» А. С. Даргомыжского использованы три подлинные русские народные песни: в увертюре и финале—песня «Идет коза рогатая»; народная песня положена в основу хора «Как на горе мы пиво варили»; третья народная мелодия использована композитором в обращении Наташи к «Днепра царице» (конец первого действия). Подлинные русские народные напевы, использованные Глинкой в опере «Иван Сусанин» отмечены в примеч. к «Письму к любителю музыки...» (стр. 550).

Jones (Джонс), Вильям (1746—1794) — английский ориенталист. Трактат его, упоминаемый Одоевским, напечатан в шестом томе собраний сочинений Джонса (1799).

Стр. 320. *«...характер мелодий труверов отзывается доныне во французской, как пение миннезингеров...»*—труверы—рыцари-поэты во Франции в XI—XIV веках, подобно немецким миннезингерам.

«...(как наприм[ер], в опере Гуно: Фауст)...»—Одоевский дважды несправедливо и пристрастно отозвался об опере «Фауст». 3 января 1864 года он отметил в дневнике: «В ложе Борха на «Фаусте» Гуно; [далее

по-французски]: подражание Мейерберу, Вагнеру, Оффенбаху в духе водевиля—но в общем прелестная вещь с удачными выдумками, с опытной и интересной оркестровкой—недостает только настоящего искусства» («Литер. наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 178). Другая запись сделана в дневнике 3 апреля 1868 года: «В Большом театре, в ложе Свербеевых на представлении итальянцами «Фауста» Гуно—гадость непомерная, одна Арто порядочная и годилась бы для водевиля; прочие все каркают или мяукают» (там же, стр. 242).

Трутовский, Василий Федорович (1740—ок. 1810) — придворный гуслист, композитор и певец. Автор первого печатного нотного песенника «Собрание русских простых песен с нотами», часть первая, СПб., 1776 (последующие части: 1778, 1779, 1795).

«...равно аноним, работавший для издания песенника Герстенберга. .» —Возможно имеется в виду «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для форте-пиано, собранные издателями. Санктпетербург, у Герстенберга и Дитмара».

Турчанинов, Петр Иванович (1779—1856) — композитор духовной музыки.

Стр. 321. *Молчанов,* Иван Евстратьевич (1809—1881) — выходец из крестьян Ярославской губернии. Был широко известен в Петербурге, Москве, Калуге и других городах под именем «Русского певца». Руководил созданным им хором петербургских песенников, обучал «песельников» в ряде полков. Автор известной в свое время песни «Было дело под Полтавой». Одоевский высоко ценил музыкальный талант Молчанова, поддерживал его. С голоса Молчанова Глинка и Одоевский записали ряд русских народных песен. Напевы, записанные Одоевским от Молчанова, частично опубликованы (43 одноголосных напева) В. Н. Кашперовым после смерти Одоевского в «Вестнике Общества древне-русского искусства», 1876, отд. 2, № 11—12, без указания имени Молчанова. Наиболее популярные песни, исполнявшиеся хором Молчанова, неоднократно издавались в 1860-х годах в виде сборников.

«...на основании которой о таком последовании повествуется, что оно неправильно».—Интересные мысли о параллелизмах высказаны Одоевским в публикуемом ниже фрагменте «Звуковые совпадения; опыт применения их закона к теории аккордов».

Стр. 322. *«Чем тебя я огорчила»*—популярный «жестокий» бытовой романс, получивший распространение с конца XVIII века, вплоть до середины XIX. О популярности его свидетельствует струнное трио А. П. Бородина, написанное на тему этой песни в середине 1850-х годов.

«Конечно, нельзя не признать существования и второго, так сказать, бокового движения русской музыки...»—Критика взглядов Одоевского на «две эпохи» русской народной музыки дана во вступительной статье.

Обиход—употреблявшийся в церковно-певческой практике (начиная с XV века) круг песнопений, расположенный по родам церковной службы и в дальнейшем пополнявшийся; *глас*—древнерусское наименование, применявшееся в церковной музыке. «Под гласами,—писал Одоевский,—мы разумеем не самые напевы, не какую-либо определенную мелодию, но систему или схему звуков, входящих в тот или другой напев, или, так сказать, материал напевов. Греческие τρόποι —суть то же, что наши гласы» («Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons, d'église). Труды первого Археологического съезда в Москве. 1869, том II, М., 1871). Восемь гласов составляли систему знаменного и других роспевов; отсюда—«осмогласие», не имеющее ничего общего с восьмиголосным гармоническим сложением.

Стр. 323. *«Еще Лейбниц заметил, что «если душа наша и не считает чисел, то чует их сопряжение».*—Одоевский вольно переводит известное высказывание Лейбница из его письма к Христиану Гольбаху: «Душа, таким образом, если она и не чувствует, что производит счет, однако, ощущает результат этого подсознательного счета или получает наслаждение в созвучиях и [ощущает] тягость в диссонансах [ими обусловлен-

ную и] вызванную. Ведь из многих этих неощущаемых соответствий рождается [музыкальное] наслаждение».

Лагу (Lagout), Эдуард (1820—?) — инженер путей сообщения. Одоевский упоминает его книгу «Эстетика чисел; применение уравнений к гармоническому анализу в скульптуре».

Монохорд—древнегреческий однострунный прибор для изучения свойств звука.

Стр. 324. *Sapienti sat (лат.)*—«для разумеющего достаточно» (ибо он понимает с полуслова).

Стр. 325. *Гурилев,* Александр Львович (1803—1858)—композитор, автор популярных романсов и фортепианных сочинений. Одоевский имеет в виду его «47 избранных народных песен».

Стр. 326. *«А еще нам навязывают итальянскую музыку!»*—Одоевский высказывает верное наблюдение, связанное, однако, не с физиологическим, а психологическим моментом.

Стр. 327. *Pia desideria!* (лат.) — «благие пожелания!» После этих слов в рукописи имеется абзац, отсутствующий в печатном тексте: «Фантазия художника, как у Пушкина волна, и гульлива и вольна. Никто, во имя чего бы то ни было, не имеет права сказать художнику: «действуй по-моему». Художник принадлежит к ответу лишь когда он неверен самому себе, когда он отклоняется от избранной им самим цели. Давно уже сказано, что теорию художественного произведения должно черпать из самого того художественного произведения, которое перед нами; время же абсолютных, падающих с потолка теорий миновало и должно думать — навсегда» (РО ГЦММК, арх. 0, № 405 — 406, л. 13 (обор.) и 17).

Стр. 328. Еще в 1838 году Одоевский, указывая на метрические особенности русских и украинских народных песен, писал: «Русские песни отличаются от малороссийских замечательным характером, который вообще принадлежит всем северным народам. Малороссийские песни имеют период четный, или симметрию и бывают наиболее или 2/4 или 3/4 от начала до конца. Русские же старинные песни большею частию не имеют четного периода, так что одна часть состоит иногда из четырех тактов, а другая из трех; равным образом, самые такты не одинаковы: один бывает в 2/4, другой в 3/4, и так далее» (Примечание к Истории музыки соч. Г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с французского Е. Воронова. СПб., 1838, стр. 353 —354).

Канционал—собрание польских евангелических песен; *кантичка* (прав.: кантычка) — польская религиозная песня внекультового характера. «W zlobie lezy» («В яслях лежит...») — польская колядка, мелодия которой относится к XVII веку.

Полное название сборника: «Двісти українських пісень. Співи и слова зібрав Марко Вовчок, у ноти зававів Эдуард Мертке». Изд. Ритер-Бидермана, Лейпциг и Винтертур. Дозволено цензурой Москва, 9 апреля 1866. На экземпляре, принадлежавшем Одоевскому (библиотека Московской консерватории; собрание нот и книг Одоевского, Е № 1104), имеются его пометки критического характера; *Марко Вовчок* — псевдоним русской и украинской писательницы Марии Александровны Маркович, рожденной Вилинской (1834 — 1907); *Мертке,* Эдуард (1833 — 1895)— пианист и композитор. Родился и умер в Риге. Одно время преподавал фортепиано в Кельнской консерватории. В начале 1850-х годов жил в Петербурге, где учился у А. Гензельта и Л. Маурера.

Полное название сборника: «Пісні, думкі і шумкі Руського народа на Подолі, Украіні, в Малороссиі. Списані і переложени під музику Ант[оном] Коціпіньскім». Перша сотня. Киев, 1862. На экземпляре, принадлежавшем Одоевскому (библиотека Московской консерватории; собрание нот и книг Одоевского, № 361) , имеются его пометки критического характера.

«...она не имеет ничего общего с народною, славянскою музыкою и как бы насильно навязана народу».—Данное утверждение Одоевского опирается на антинаучные славянофильские домыслы М. П. Погодина. Не случайно Погодин одобрительно комментирует слова Одоевского в примечании к публикуемой статье. Это примечание, отсутствующее в рукописи, нами опущено.

Стр. 329. *Carnati* — южноиндийская музыкально-теоретическая система.

Dixi et salvavi animam — правильно: «Dixi et animam salvavi» (лат.) —«Сказал и душу свою [тем самым] облегчил».

Стр. 330. *Гретри,* Андрэ Эрнест Модест (1741—1813) — выдающийся французский оперный композитор; *Далейрак,* Никола (1753—1809) — популярный в свое время французский композитор, автор многих опер и водевилей.

«Что бы ни говорили, новый мир возникает в музыке».—Мысли о мелодической и гармонической основе творчества Серова и Вагнера, высказанные Одоевским в настоящем примечании и развитые им в других работах об этих композиторах, имеют важное обобщающее значение и во многом дополняют точку зрения Одоевского на общие задачи современного музыкального творчества. Особенно интересно высказывание Одоевского об условиях развития оркестровки, где он подчеркивает главенствующую роль мелодического начала в творчестве современных композиторов.

31-е дек[абря] 1867 [года].—Обед в консерватории в честь Берлиоза

Речь Одоевского по авторской рукописи на французском языке, хранящейся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 61, л. 137—141, публикуется впервые. Воспроизводим также другой перевод, опубликованный Н. Пановским в статье «Обед г-ну Берлиозу в Московской консерватории» («Современная летопись» от 14 января 1868 года, № 1, стр. 7—9):

«По обычаю, тот, кто предлагает чье-либо здоровье, должен объяснять поводы к своему предложению и даже исчислять заслуги и достоинства чествуемого лица. На этот раз можно бы обойтись без этой формальности; достаточно одного слова, одного имени и это имя будет красноречивее всяких пышных фраз.

Гг.! Гектор Берлиоз между нами. Издавна уже мы привыкли и уважать и любить его.

Могу ли я в эту минуту решиться на какую-либо оценку его художественной и научной деятельности? Мой слабый голос приумножит ли его славу? Да сверх того, в той сочувственной среде, в которой я теперь нахожусь, что нового скажу я моим слушателям? Кто из нас не изучал мастерских творений Берлиоза в их действительном исполнении или хоть в партитуре? Кто из нас не читал и не перечитывал его литературных и ученых произведений? У кого из нас не встретите на письменном столе Берлиозова трактата об инструментации и оркестровке?

Если мы наслаждаемся произведениями древних и новых композиторов, если публика с такою ревностию принимает участие в наших музыкальных празднествах, то мы не можем не вспомнить, что музыкальные и ученые произведения Берлиоза способствовали более точно оценке композиторов разных эпох, что Берлиоз был первым двигателем в процессе того огромного развития, который совершается теперь в музыке и который история назовет музыкой XIX века. Та же история, внося в свои страницы различные степени сего развития, обозначит их словами: «Прежде Берлиоза, до Берлиоза, после движения, данного Берлиозом».

Тому два дня, как, при громе рукоплесканий десятитысячной публики, мы слышали отрывок из Реквиема, из Ромео и Юлии; то-

му несколько часов, увертюру к Королю Лиру, Чайльд Гарольда — это вехи, обозначавшие путь, пройденный с тех пор новейшею музыкой; все мы были поражены оригинальностью фактуры и инструментации, свежестью мелодии, ритма и гармонических сопряжений; казалось, что все эти чудесные произведения написаны были еще вчера.

Я не буду более распространяться о предмете, который бы потребовал нескольких томов и которого бы мне и не одолеть, особенно не на моем природном языке. Меня увлекает другое воспоминание, которое, уверен, найдет отголосок в сердцах всех присутствующих.

Давно, давно, тому уже около четверти столетия, не существовало ни Русского музыкального общества, ни его консерваторий. Для такого учреждения был необходим не более ни менее как тот великий общественный переворот, который начат мужественным решением нашего великого государя,—переворот, который, подобно электрическому току, привел в живое движение и русские сердца и русские умы. Да! Мм. гг., будущий историк отметит, что не по одной случайности учреждение и развитие нашего Общества и его консерваторий совпали с развитием всего нашего общественного строя. Уничтожение крепостного состояния отворило дверь и дарованиям и способностям, ибо каждому сделалось возможным предпринимать, без всякого стеснения, род занятий по своим наклонностям; свобода печати дала нам строгую и полезную поверку наших действий, а с тем вместе способствовала распространению во всех рядах публики более ясного понятия о нашей цели и о роде нашей деятельности; наконец, как старый приказный, не могу не заметить, что даже гласность суда, даже учреждение присяжных не осталось без влияния на судьбы нашего Общества, ибо охраняет его в тех житейских случайностях, которые в другое время могли бы поколебать самое существование учреждения, осложненного не одними художественными, но и неизбежными хозяйственными и финансовыми условиями. Лишь опираясь на такой преображенный общественный строй, Русское музыкальное общество, при просвещенном и сочувственном содействии высокой покровительницы, могло укрепиться и может развиваться дельно и спокойно.

Благодаря такому счастливому стечению обстоятельств, наши отечественные композиторы получили возможность перевести русскую народную музыку, столь богатую оригинальными мелодиями и инстинктивною гармонизацией, в область художества в собственном смысле этого слова, и в этом новом образе русская музыка ныне уже требует себе места в среде старших сестер своих на Западе.

Не так было около 1845 года. Единственным представителем нашей оперы, нашей истинно народной музыки был Глинка. Некоторые из нас были его современниками; мы знаем, как мало был понят и оценен Глинка между нами; какие препятствия встречал он на каждом шагу; у Глинки было несколько горячих друзей, несколько ревнителей более или менее сознательных, но и те и другие в числе ограниченном.

На Западе, ко всему, что могло прийти из России, были только предубеждения; навание русской музыки придавалось лишь какой-то полудикой и нелепой выдумке какого-то иноземца, в услужении у богатого барича, и которое состояло, чему теперь трудно поверить, в том, что несчастную дворню заставляли дуть в трубки, на каждого по одной ноте, ни больше ни меньше! Не будем более говорить об этом.

В это самое время, господа, Гектор Берлиоз протянул дружескую руку не только Глинке, но в его лице и всей нашей музыке. Прочь предубеждения, национальная зависть, прочь гордость (впрочем, весьма понятная) давней цивилизации! Все это не коснулось прекрасной художественной души Берлиоза: благодаря ему во Франции впервые была исполнена наша действительно народная музыка—музыка Глинки; этого мало: Берлиоз в качестве литератора (в славном тогда Journal des Debats) одушевленным словом возвестил западному миру о появлении новой отрасли в музыкальном мире.

40*

Мы этого никогда не забудем. Мм. гг., неблагодарность—не русское чувство. За здоровье нашего друга Гектора Берлиоза!»

Речь Одоевского, по свидетельству Н. Пановского, «несколько раз была прерываема громким выражением всеобщего сочувствия и покрываема рукоплесканиями» (стр. 8). После Одоевского Берлиоза приветствовали Б. Коссман, Г. А. Ларош, П. И. Чайковский, Н. П. Трубецкой и Ю. А. Оболенский

В конце 1867 года Берлиоз по приглашению дирекции Русского музыкального общества вторично посетил Петербург и Москву, где дирижировал концертами преимущественно из собственных произведений. В Москве Берлиоз дал два концерта (27 и 30 декабря), о которых Одоевский сообщает в своем дневнике: «На общедоступном концерте Музыкального общества. В концерте (в манеже) было более десяти тысяч человек. Порядок был удивительный, все вошли почти в одно время и все поместились на свои места (были 3 руб., 2,1 и 20-копеечные) Без всяких недоразумений, благодаря благоразумным распоряжениям директоров общества. Издержек 5 тыс., сбора 7 500 р.

Сидели после концерта с Берлиозом, которого не видал уже 20 лет; постарел жестоко и едва узнал меня. Я сказал ему[1]: «Вам готовят званый обед, хотят, чтобы я говорил там. Я не люблю говорить публично, но на этот раз я сделаю исключение. Чтобы избежать ошибок, я хотел бы рассказать вам, на чем я главным образом хочу остановиться». Берлиоз в шуме, вокруг нас происходившем, не вслушался и понял меня так, как бы я просил у него совета[2], на что мне следует упирать, и отвечал, что он не может мне указывать. Я ответил ему, что имею в виду фактическую сторону, напр[имер], я знаю, что это он признал музыку Глинки и исполнял ее в Париже, но я не знаю, не сделал ли он того же для Львова, обстоятельство, которое я не смогу обойти молчанием, если я буду говорить о Глинке. Берлиоз ответил мне, что он ничего для музыки Львова не сделал, и мы условились встретиться в течение недели, чтобы поговорить более обстоятельно на досуге» (запись от 27 декабря 1867 г. «Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 238—239).

Там же, в записи от 30 декабря 1867 года (стр. 239) мы читаем: «На вечере Музыкального общества дирижировал Берлиоз—энтузиазм огромный после каждой части «Чайльд Гарольда». Завтра обед для Берлиоза в консерватории».

31 декабря Одоевский отмечает: «Сочинял мой спич для сегодняшнего обеда в консерватории для Берлиоза, который и произнес большею частью импровизируя, хоть и по-французски. Обед начался в 4 часа, я привез с собою Муромцеву—посадили меня возле Берлиоза, который как будто ожил: спич мой довольно удачен и был принят сочувственно (хотя французский язык не все понимали), Берлиозом в особенности; отвечая, он, между прочим, сказал, что он приехал в Россию, потому что на своей родине он не слышит больше музыки. Чайковский предложил поставить портрет Берлиоза в консерватории. Берлиоз, между прочим, сказал, что он никогда еще не слыхал Николая Рубинштейна,— но он все-таки не сыграл, говорят, что все эти дни он был занят дирижевкою, оттого вовсе не экзерцировался и не хочет уронить себя—после обеда сперва мужчины окружили Берлиоза, потом дамы» (там же, стр. 239).

Успех концертов Берлиоза в Москве далеко превзошел успех его Петербургских концертов. Грандиозное помещение манежа (или, как в то время говорили, экзерцигауза) наполнило свыше десяти тысяч слушателей. Впрочем, Берлиоз утверждает, что число слушателей доходило до двенадцати с половиной тысяч, при 500 исполнителей. По свидетельству одного из слушателей, «публика была разных слоев. Особенно при-

---

[1] Далее, до слов: «Берлиоз в шуме» в подлиннике по-французски.

[2] Далее, до конца записи, в подлиннике по-французски.

влекло мое внимание человек 70 крестьян, бывших крепостных крестьян-музыкантов кн. Голицыных». По окончании концерта восторженная толпа окружила Берлиоза при его выходе из манежа. «Мы увидели его в пальто и шляпе, с темным шарфом на шее. Его вел под руку князь Одоевский...» («Концерт в манеже. Из воспоминаний современника»— А. В. Орешникова. «Советское искусство» от 29 сентября 1937 года № 45).

В Москве Берлиоз близко сошелся с Одоевским. В дальнейшем их отношения поддерживались перепиской. Из писем Берлиоза к Одоевскому мы узнаем о дружеской помощи, которую Одоевский оказывал находившемуся в тяжелой нужде композитору: «Прошу вас ничего не посылать мне,— писал Берлиоз Одоевскому 30 ноября 1868 года.— Это безмерно трогает меня, но все же прошу вас не делать этого, не обижайте меня. Вам самому многого нехватает. Еще раз спасибо за все». В том же письме, обращаясь к «моему дорогому и единственному другу», Берлиоз писал: «Вы не можете представить себе впечатления, которое произвели на меня ваши два письма, на меня, уже глядящего в иной мир. Они вернули меня к жизни.

Я совершенно сражен болезнью и не знаю, как я еще живу. Только вы и Стасов поддерживаете меня тем, что вы для меня делаете, потому что вы не забываете меня. Я стольким обязан вам лично[...]

«Ваша работа очень утешила меня, я не расстаюсь с ней. Вы говорите о культурной роли музыки, я совершенно вашего мнения по этому вопросу[...]

«Я совершенно согласен со всем, что вы пишете о духовых инструментах. Только в случаях совершенно исключительного поэтического предвидения наши композиторы используют музыкальное очарование старинных духовых инструментов, забытых в наши дни. Их нежное пение оживляет прекрасные образы древних времен, в чем много привлекательности для современной публики. Я перечитываю вашу работу и делаю свои пометки».

23 октября Берлиоз пишет Одоевскому:

«Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы. Все, что я видел и слышал в России, произвело на меня большое впечатление, я глубоко ценю вашу молодую школу, которая бесспорно займет одно из первых мест. Мы много говорим о вашей музыке с Паделу.

Вы ничего не пишете о себе в своем последнем письме. Правда, вы всегда скупы на этот счет. Напишите мне о вашей жизни, о вашей работе. Кто бывает у вас теперь? Кому протягиваете вы свою благодетельную руку? Как бы я хотел перенестись на мгновение в ваш рабочий кабинет, чтобы послушать ваши речи, полные ума» («Советское искусство» от 29 сентября 1937 года, № 45). К сожалению, нам неизвестны письма Одоевского к Берлиозу, и мы не можем сказать, о каких музыкальных работах Одоевского пишет Берлиоз.

Стр. 331. *«...отрывки из «Чайльд-Гарольда...»*—Сообщаем полную программу концерта Берлиоза в Москве 30 декабря 1867 года: Берлиоз —увертюра «Король Лир», Бетховен — концерт для скрипки с оркестром (исп. Ф. Лауб), Берлиоз—«Offertorium» из «Реквиема», Берлиоз—симфония «Гарольд в Италии» (соло на альте исп. Ф. Лауб).

«...ни консерваторий еще не было [...]».—Опускаем текст, в котором Одоевский объясняет успехи русской музыки «социальными реформами» 1861 года, осуществленными по «смелой инициативе» Александра II.

«...из несчастных крепостных заставляли выдувать одну единственную ноту, не больше...»—Одоевский напоминает об одном из своеобразнейших явлений русской музыкальной культуры—роговых оркестрах,— этой, по его словам, «великолепной нелепости». Не известные другой стране, кроме России, роговые оркестры возникли в середине XVIII столетия и просуществовали вплоть до середины 1850-х годов. Исполни-

тельское мастерство роговых оркестров, состоявших из крепостных людей, достигало в ряде случаев исключительной виртуозности и позволяло (правда, ценою огромных усилий и длительной тренировки) исполнять сложные симфонические произведения.

Лучше поздно, нежели никогда

Статья впервые опубликована в «Московских ведомостях» от 25 января 1868 года, № 19, за подписью: *«Современник Глинки».* Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи», Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 68—76, и в сборнике «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке», Музгиз, М., 1953, стр. 88—98. Черновая рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 419; оттиск с цензорской правкой в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 77, л. 103.

В дневнике от 25 января 1868 года Одоевский отмечает: «В Большом театре — «Руслан и Людмила»—все догадались, что статья за подписью «Современник Глинки»—моя, но она не пошла впрок. Шрамек есть бездарнейший капельмейстер в мире.—«Руслана» репетировали, а не играли» («Литературное наследство», М., 1935, № 22—24, стр. 240).

Статья написана в связи с возобновлением «Руслана и Людмилы» на сцене Большого театра в Москве. Впервые на московской сцене опера Глинки была дана 9 декабря 1846 года силами артистов петербургской русской оперной труппы, гастролировавшей в Москве почти в полном составе с 1846 по 1850 год.

Опера Глинки возобновлена на сцене Большого театра в Москве 29 января 1868 года, в бенефис певицы И. И. Оноре. Партии исполняли: Светозар—Л. Финокки, Людмила—А. Г. Меньшикова, Руслан—П. А. Радонежский, Ратмир—И. И. Оноре, Горислава — М. Д. Турчанинова, Финн—А. С. Раппорт, Фарлаф—С. В. Демидов. Дирижер—И. О. Шрамек.

Стр. 332. *«Вот что значит русскому богатырю съездить в чужие краи...»*—Пражская постановка оперы «Руслан и Людмила» состоялась 4/16 февраля 1867 года, в десятую годовщину со дня смерти М. И. Глинки. Опера исполнялась под управлением М. А. Балакирева, декорации и костюмы были изготовлены по эскизам художника академика И. И. Горностаева. С энтузиазмом принятая опера Глинки явилась торжеством русского искусства. По словам Балакирева, «Руслан» «окончательно покорил себе чешскую публику».

«...мы услышим и Рогнеду... лет через десяток, не больше».—«Рогнеда» Серова на сцене Большого театра в Москве была впервые представлена 4 декабря 1868 года.

Стр. 334. *«...в Праге же впервые Запад услышал и Ивана Сусанина и Руслана Глинки...»*—Премьера «Ивана Сусанина» в Праге состоялась 29 августа 1866 года.

«...наша знаменитая певица Александрова...»—высокая оценка талантливой русской певицы дана Одоевским в двух статьях, посвященных ее выступлениям.

«...русский язык в этой славянской земле находится под запретом».—Австрийские власти, стремившиеся во что бы то ни стало сорвать представления «Сусанина» в Праге, запретили гастролировавшей там в 1867 году А. Д. Александровой исполнение партий Антониды и Людмилы на русском языке. Это распоряжение вызвало глубокое возмущение передовой чешской общественности. По свидетельству современника «народные толпы в день запрещения русского пения в театре долго не покидали улиц, рассуждая о происшедшем». Однако Александрова выучила партию Антониды по-чешски и с огромным успехом исполнила ее 22 июля 1867 года. Спектакль с участием русской певицы вылился в патриотическую демонстрацию.

Бейст, Фридрих, граф (1809—1886) — реакционнейший саксонский, позднее—австрийский государственный деятель. В 1867 году подписал соглашение с Венгрией, в результате которого была образована двуединая австро-венгерская монархия.

О политике Бейста писал И. В. Сталин: «Всем памятно заявление австрийского министра Бейста, когда он позвал венгерского министра и сказал: «ты управляй своими ордами, а я со своими справлюсь». То есть, ты, мол, жми и дави свои национальности в Венгрии, а я буду давить свои в Австрии. Ты и я—привилегированные нации, а остальных дави» (И. В. Сталин. Сочинения, том 5, стр. 255).

«...австрийскую народность».—Осуждая захватнические и эксплуататорские стремления польской шляхты, действовавшей заодно с австрийскими властями, Одоевский не сумел понять национально-освободительной борьбы польского народа против своих угнетателей — польских магнатов и царских колонизаторов. Сочувствие Одоевского—на стороне угнетаемых Австрией чехов, но и здесь он был непоследователен, отрицая возможность существования самостоятельной австрийской народности.

Стр. 335. *Феличитà* (ит.) —-счастье, благополучие; процветание, удача. В данном случае имеется в виду широко распространенный в итальянской опере первой половины XIX века тип каденции с трафаретной формулой, нередко заканчивавшейся многократными возгласами: felicita.

«Иное действие этого места было недавно в общедоступном концерте под управлением Берлиоза».— Одоевский вспоминает концерт Берлиоза 27 декабря 1867 года в помещении московского манежа.

Стр. 336. *«...самый бедственный недостаток в оркестре Большого театра есть оттягиванье темпа».*— Высказываясь по поводу возобновления «Руслана и Людмилы» на сцене Большого театра, Г. А. Ларош, не называя имени И. О. Шрамека, также сокрушался, что «под убийственно равнодушным жезлом г. капельмейстера исчезла прелесть, исчезла роскошь Глинкинского оркестра... Многие нумера оперы потерпели искажения в темпе...» («Бенефис г-жи Оноре. Руслан и Людмила на сцене Московской оперы». «Современная летопись», 1868, № 4, февраля 4, стр. 4). На «всегдашний недостаток» Шрамека—«непомерное затягивание темпов»—жаловался и П. И. Чайковский (см. «Музыкально-критические статьи», М., 1953, стр. 50).

Стр. 337. *«На заре ты ее не буди»*—популярный романс А. Е. Варламова.

«...в песне Бояна нотная четверть отнюдь не должна быть медленнее нумера 144 Мельцелевà метронома».—Одоевский требует такого убыстрения темпа песни Баяна, которое противоречит ее характеру и общепринятой традиции исполнения.

«Заметьте, какой живой темп Рубинштейн и Берлиоз дают Глинкиной музыке...»—имеется в виду Н. Г. Рубинштейн.

«...очевидный пример мы слышали недавно в Мельнике Аблесимова...»—«Мельник—колдун, обманщик и сват»—русская комическая опера М. М. Соколовского на текст А. О. Аблесимова (1779). Получила известность в позднейшей редакции Е. И. Фомина. 17 декабря 1867 года в третий раз воозбновлена на московской сцене.

«Глинка очень боялся, что ему нарисуют балкончики с розанчиками, как он говорил...»—См. об этом в «Заметках к письмам М. И. Глинки» на стр. 371.

Наливочные животные — инфузории.

Микрограф—исследователь микроскопических предметов.—*Эренберг* (Ehenberg), Христиан Готфрид (1795—1876) — немецкий естествоиспытатель, автор работ по изучению инфузорий.

О Лаубе, как основателе у нас *настоящей* скрипичной школы

Статья впервые, опубликована в «Московских ведомостях» от 6 марта 1868 года, № 49, и подписана литерами: *«О. О. О.»*. Черновая рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 636, л. 314—317. На рукописи отметка: «5 марта 1868 ночь, в Москов. Ведом».

Русская скрипичная школа возникла задолго до Лауба и дала плеяду замечательных виртуозов, широко прославивших отечественное исполнительское искусство. Хотя название статьи не точно передает основную мысль Одоевского, тем не менее он справедливо связывает с именем Лауба развитие подлинно передовой школы скрипичного мастерства, исходящей в основе своей из глубоко выразительного, одухотворенного пения и тончайшего проникновения в творческие замыслы музыкальных классиков.

Стр. 338. *«Нам довелось быть в числе тех лиц, кои приветствовали в печати появление нашего славянского собрата Лауба в московском музыкальном мире (в 1865 г.)»*.—Имеется в виду «первое квартетное собрание с участием г. Фердинанда Лауба» 9 марта 1865 года, в котором исполнялись квартет Гайдна, трио Бетховена и соль-минорный квинтет Моцарта. Исполнению последнего сочинения Одоевский посвятил статью «Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете» (см. стр. 302—303).

Стр. 340. *«...его Чешские песни...»*—Правильно: «Блестящий большой дуэт на чешские песни» для скрипки и фортепиано, A-dur (изд. в 1864 году).

«...надеемся услышать в Малом театре 7-го марта...»—Концерт Лауба в этот день состоялся не в Малом, а в Большом театре. В концерте приняли участие Н. Г. Рубинштейн и певица А. Г. Меньшикова. Лауб исполнил первую часть (Allegro) концерта для скрипки a-moll, написанную около 1850 года. Позднее он расширил произведение до трехчастной формы (Allegro moderato, Andante, Rondo) и в таком виде исполнил его под управлением Н. Г. Рубинштейна 15 марта 1874 года в 9 симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества. П. И. Чайковский, рецензировавший это симфоническое собрание, писал: «В концерте г. Лауба мне чрезвычайно понравилась последняя часть, свидетельствующая о несомненном сочинительском даровании ее автора; она написана бойко, изобилует милыми гармоническими деталями и пикантными ритмическими эффектами. Весьма приятное впечатление производит также средняя часть с ее широким мелодическим размахом и изящной формой. Что касается первой части, то она показалась мне сшитой из отдельных, недостаточно вяжущихся между собой кусочков, впрочем, не лишенных достоинств, будучи взяты отдельно. Исполнен был этот концерт с всегда присущим г. Лаубу мастерством, с неподражаемыми увлекательностью и силой могучего тона» («Музыкально-критические статьи», М., 1953, стр. 187). Незадолго до смерти Лауб снова пересмотрел концерт, подготовляя его к изданию, но концерт издан не был и местонахождение рукописи неизвестно. Сведения о скрипичном концерте Лауба почерпнуты нами из монографии «Фердинанд Лауб» Богуслава Шиха, изданной в Праге в 1951 году.

Эрнст, Генрих Вильгельм (1814—1865)—скрипач-виртуоз, автор концерта fis-moll для скрипки, фантазии на темы оперы «Отелло» Россини, популярной «Элегии» и др.; *Рафф,* Иозеф Иоахим (1822—1882)—немецкий композитор романтического направления. Упоминаемая Одоевским «Колдунья» Раффа есть вольное наименование его фантазии для скрипки с оркестром, ор. 67 «Фея любви» («La Fée d'amour, morceaux caracteristique»), которую Лауб неоднократно исполнял, в частности, в упоминавшемся 9 симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества 1 марта 1865 года (пьеса имеется также в переложении для скрипки и фортепиано).

Рогнеда и другая новая опера Серова в его концерте 10 марта, в воскресенье, в Большом театре

Статья впервые опубликована в московской газете «Современные известия» от 9 марта 1868 года, № 67, за подписью: *«Тихоныч»*. Перепечатана в сборнике «В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи», Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 86—92. В день выхода газеты со статьей Одоевского он отметил в дневнике: «Моя статья о «Рогнеде» Серова напечатана в «Современных известиях»—под псевдонимом Тихоныча (в честь Тихона Макарьевского)» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 242).

В программу концерта 10 марта 1868 года, которому посвящена статья Одоевского, вошли исключительно произведения Серова: Марш Олоферна и Хор Одалисок из «Юдифи», варяжская баллада Рогнеды и хор странников из «Рогнеды», горевание Даши—«Чует, чует ретивое...», сцена «Широкая масленица» из оперы «Вражья сила», «Гречаники»—украинская плясовая песня для оркестра и «Гопак»—украинская пляска из симфонической пантомимы «Кузнец Вакула».

Стр. 340. *«Наконец! наконец мы услышим Рогнеду Серова...»*—Законченная в 1865 году «Рогнеда» 27 октября того же года с огромным успехом была впервые исполнена на сцене Мариинского театра в Петербурге под управлением К. Н. Лядова. Московская постановка состоялась 4 декабря 1868 года.

«...благодаря почину Московского музыкального общества».—В концертах Московского отделения Русского музыкального общества отрывки из «Рогнеды» исполнялись в 9 собрании 6 февраля 1865 года и в 7 собрании 27 января 1868 года.

Стр. 341. *«...Митрофан Терентьевич (как называет его Власьевна)...»*—Митрофан Терентьевич—герой комедии Д. Фонвизина «Недоросль»—Митрофанушка Простаков. Одоевский ошибочно называет мамку Митрофанушки Еремеевну — Власьевной.

«...Моцарт лишь в Праге, славянском городе, нашел приют для своего Дон Жуана...»—«Дон Жуан с огромным успехом впервые поставлен в Праге в Носицком театре, 29 октября 1787 года под управлением автора.

«...Верди за самую негодную из его негодных опер...»—Имеется в виду опера «Сила судьбы».

Стр. 342. *«...в этом средоточии и проч. и проч.»*—До опубликования своей статьи Одоевский послал ее Серову. Композитор, вполне удовлетворенный статьей, писал Одоевскому 8 марта 1868 года:

«Спасибо вам большое!

Реклама дельная и благородная—что бывает не часто. Печатайте в «Современных известиях». Вам лучше знать нравы и обычаи московской публики. Об «японцах» вышло к с т а т и под общий тон статьи. Конкуренция действительно курьезная: мой п е р в ы й концерт в Москве и рядом... японские фокусники, для отвлечения публики! [...]

Еще раз—спасибо от сердца!

Весь Ваш *А. Серов»*.

«...в Рогнеде русская музыка сделала ни более ни менее как новый шаг, обозначила новый период...»—Одоевский преувеличивает художественную ценность «Рогнеды»—оперы, во многом уступающей не только «Юдифи», но и «Вражьей силе».

«...в характере почти новой русской музыки...»—это «Вражья сила», написанная на сюжет пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Познакомившись с отрывками из этой оперы в авторском исполнении, Одоевский отметил в дневнике от 26 февраля 1868 года: «Смелая, но весьма удавшаяся мысль: ввести русскую к о м и ч е с к у ю (частию) музыку в область новейшего искусства» («Литературное наследство» № 22—24, М., 1935, стр. 241). Высокое мнение Одоевского об

этой опере отчетливо выступает в его дневниковой записи от 14 декабря 1868 года: «У Юрьева (математик Сергей Андреевич), где Серов играл первые три акта своей оперы: «Не так живи, как хочется»—3-й акт чудесен—здесь действительно русская песня доведена до трагедии» (там же, стр. 248). Эта же мысль настойчиво проведена Одоевским в статьях об операх Глинки.

Скоропостижная смерть прервала работу Серова над «Вражьей силой». Оперу закончили Н. Ф. Соловьев и жена композитора В. С. Серова. Первое представление «Вражьей силы» состоялось на сцене Мариинского театра в Петербурге 19 апреля 1871 года. В 1947 году Б. В. Асафьев сделал новую редакцию оперы, поставленной на сцене Большого театра Союза ССР.

Перехваченные письма

Статья впервые опубликована в московской газете «Современные известия» от 13 апреля 1868 года, № 99. Подлинник хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. 80, л. 204—221. Середина статьи, не имеющая отношения к музыке, опущена. Единственная ссылка на принадлежность Одоевскому «Перехваченных писем» имеется в некрологе о нем в «Иллюстрированной газете», от 20 марта 1869 года, № 12, стр. 178: «В прошлом году, на столбцах «Современных известий», под именем Тихоныча, он поместил отзыв о «Рогнеде» Серова и «Неизданные письма», юмористический очерк современного барства, к сожалению, неоконченный».

Стр. 343. «*И даже князь Петра!*»—разумеется Петр Ильич Тугоуховский; слова княгини из «Горя от ума» А. Грибоедова (4-е действие, 7-е явление).

Стр. 344. «*На днях объявляют концерт...*»—имеется в виду концерт из произведений Серова 10 марта 1868 года. См. примеч. к предыдущей статье.

«*...будут петь о широкой масленице...*»—т. е. сцену из первого действия «Вражьей силы».

«*Кузьма Петрович*»—лицо, упоминаемое Фамусовым в первом явлении второго действия «Горя от ума».

«*Тихоныч*» — псевдоним Одоевского, которым подписана статья «Рогнеда и другая новая опера Серова...»

«*Сергей Сергеич*»—полковник Скалозуб; «*Амфиса Ниловна*»—Хлестова—персонажи комедии «Горе от ума».

Стр. 345. «*Не тут-то было! две трети, говорят, бельэтажа были пустехоньки*».—Одоевский писал в дневнике 10 марта 1868 года: «...концерт Серова, весь составленный из его сочинений. Московская аристократия по обыкновению отличилась: 2/3 лож и половина кресел были пустыми» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 242).

«*...мужик, говорит, все мужик, пешком ли ходит, в карете ли ездит...*», —Одоевский цитирует слова из своей же статьи «Русская или итальянская опера?» (стр. 311—312).

«*...а то из нашей же братьи туда же тянут*».—Здесь в рукописи слова, отсутствующие в печатном тексте: «Вот н[а]пр[имер] хоть Грибоедов, не посовестился, вывел меня на комедию, да и слова-то все мои подметил,—словно я сам говорю; только я смешного-то тут ничего не вижу; все я говорю такое дельное, поучительное.—Да один ли Грибоедов? а Крылов-то? вот недавно племянничек мой принялся читать какую-то басню: «Гуси»,—так князь Петр Ильич уши зажал, а Кузьма Петрович ногами затопал — вот оно что. А Фон-Визин-то!— говорят,— был такой же, и также из наших, да и в старину-то, хоть реже, а это племя водилось, вот дедушка сказывал, что в его время был какой-то Кантемир,

да еще Князь,— так говорит, что от этого Кантемира никому житья не было; всякую вещь напоказ выводил, надо всем зубы скалил...»

«Всех бы этих писак...»—Здесь в рукописи слова: «и Крылова и Грибоедова и Гоголя ободряют, чествуют, портреты Белинским, даже монументы ставят—а всех бы их взять, да в кутузку» и т. д. Слова Фамусова: «Всех бы этих писак взять, да в кутузку, да тем и покончить» перекликаются с заключительной фразой из последнего монолога Городничего («Ревизор» Гоголя):—«Я бы всех этих бумагомарак! у, щелкопёры, либералы проклятые! чертово семя! узлом бы всех завязал, в муку бы стёр вас всех, да чорту в подкладку! в шапку туды ему!..»

Музыкальная грамота или Основания музыки для не-музыкантов

Соч[инение] Кн[язя] В[ладимира] Ф[едоровича] Одоевского. Выпуск первый. Издание Я. О. Орла. Москва. 1868. Дозволено цензурой, Москва, ноября 20, 1867 г. Окончено тиснением 13 февраля 1868 г. Книгопечатня П. Бахметева, на Малой Дмитровке, № 14.

На титуле эпиграф:

«Знающий меру и тонкость, беструден будет:
Еже струногласится, о том не забудет».

(Извещение о Пометах, рукопись ок. 1667 г.).

Александр Мезенец

Черновые материалы в РО ГЦММК, арх. 0, № 636.

1860-е годы—время, когда особенно активно проявилось стремление Одоевского сделать музыкальную науку доступной широкой публике. Идя навстречу возросшим запросам, Одоевский посвящает много времени и внимания составлению общедоступных пособий по музыке, с целью популяризации научно-музыкальных знаний.

«Музыкальная грамота» не традиционный школьный учебник, а вполне оригинальный опыт создания методического пособия для самообучения. Система, положенная в основу данной работы, складывалась у Одоевского в течение длительного времени и практически проверялась им в организованных у себя на дому лекциях и музыкально-теоретических занятиях.

Стремясь максимально упростить систему обучения, доказать доступность познания законов музыки и музыкальной науки, Одоевский выступает в защиту метода самообучения, не требующего, как ему кажется, специальной тренировки и предлагает свою терминологию, вряд ли имеющую преимущества перед общепринятою. Одоевский-популяризатор не смог учесть того, что рекомендуемые им книги и пособия были слишком трудны для читателя, «не имеющего понятия о музыке». Раскрыть действительные и кажущиеся трудности музыкальной науки Одоевскому также не удалось. Труд его, который должен был состоять из четырех выпусков, остался незаконченным.

Прогрессивное значение «Музыкальной грамоты для не-музыкантов» прошло мимо внимания современников. Нам известны только два отзыва, сохранившиеся в бумагах Одоевского. Один из них принадлежал литератору Н. М. Стромилову, писавшему: «Музыкальную Грамоту прочел со вниманием и перечел с удовольствием. Я пророчу ей завидную будущность перед другими книгами: ее будет читать и н а р о д, ее язык ему понятен» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 1030). Другой отзыв принадлежал уважаемому в петербургском музыкальном мире композитору, теоретику и педагогу И. К. Гунке, который писал Одоевскому 10 июня 1868 года: «Велика моя радость, что наконец появился этот предмет в возможной краткости, истинности и что будущие писатели теорий му-

зыки могут основывать и развивать свои творения на этой музык[альной] грамоте.

Пусть большинство публики и не подозревает, что для составления основания такому, до сих пор многосложному, много-затемненному предмету, нужно было много любви и энергии, чтобы собрать части его, разбросанные во множестве разнородных книг; что для этого нужны разнородные знания, наблюдения, опытность почти целой жизни, но тем живее будет благодарность и признательность занимающимся и любящим этот предмет» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 459).

«Музыкальная грамота» вышла в свет в марте 1868 года. В объявлении, напечатанном в «Московских ведомостях» от 18 мая 1868 года, № 106, сообщалось, что «половина издания пожертвована в пользу пострадавших от неурожая». В том же объявлении излагается краткое «содержание этого выпуска», несомненно, принадлежащее перу Одоевского:

«Предисловие: Цель книги. Отношение музыки к математике и акустике. Термины (с переводом по-русски). Некоторые сочинения по теории и истории музыки. Несколько слов о важности наших древних музыкальных рукописей и необходимости их исследования (крюки, пометы, крюкопечатание); о самостоятельности русской народной музыки, а равно и церковного пения; главное его основание; статьи по сему вопросу.

Глава 1-я. Определение интервалов (расстояний или промежутков) больших и малых. Опыты на струне; деление ее; звуки низкие и высокие. Октава, квинта, терция. «Триестествогласие» (аккорд). Образование гаммы, таблица степеней звуков и их названий, таблица частей струны.

Глава 2-я. Переход от чисел к нотным знакам. Разные звукоряды. Разные ключи. Утный, сольный, басовый (по методе Шеве). Таблица октавных рядов. Названия интервалов.

Глава 3-я. Гласы. Погласицы. Лады. Значение диезов, бемолей, бекаров. Таблица ладов. Дурный или мажорный род; мольный или минорный род.

Глава 4-я. Гаммы: диатоническая, хроматическая и энгармоническая. «Гласовное отдание» (tons aliquotes). Образование этих гамм квинтовым ходом. Неточность диезных и бемольных названий. Существуют ли другие гаммы?

Лествица степеней звуков и расстояний между ними (восстановленная из наших древних рукописей).

В следующих выпусках будет окончание общих оснований музыки, с приложением к музыке собств[енно] русской, ее истории и пр.»

В другом объявлении «Московских ведомостей» от 29 марта 1869 года, № 69, говорится, что «вся выручка» от продажи брошюры «вносится в подписку на основание при Московской консерватории стипендии в память кн. В. Ф. Одоевского, первого доказавшего самостоятельность русской музыки».

Стр. 346. *Митрополит Евгений*—Евфимий Алексеевич Болховитинов (1767—1837) — историк, археограф и библиограф, член Российской Академии. Собрал и издал большое количество ценных историко-архивных материалов, написал «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российские церкви с нужными примечаниями на оные» (Воронеж, 1797, 2-е изд. СПб., 1804), статью «О русской церковной музыке» («Отечественные записки», 1821 № XIX, стр. 145—157). Известны также его библиографические работы: «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина грекороссийской церкви» (два тома, 1827), «Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших о России» (два тома, 1845, посмертно); *Ундольский,* Вукол Михайлович (1815—1864) — библиограф, собиратель памятников древнерусской ли-

тературы, автор «Замечаний для истории церковного пения в России» (Москва, 1846).

Стр. 348. *Chladni* (Хладни), Эрнст Флоренс Фридрих (1756—1827) — известный акустик; *Durutte* (Дюрютт), Франсуа Камилл Антуан (1803—1881) — музыкальный теоретик и композитор; *Helmholz* (Гельмгольц), Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894) — известный естествоиспытатель. Упоминаемая работа имеется в русском переводе М. О. Петухова: «Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки», СПб., 1875; *Merkel* (Меркель), Карл Людвиг—немецкий ученый, исследователь функций органов пения.

Reissmann (Рейсман), Август (1825—1903) — немецкий историк музыки.

Потулов, Николай Михайлович (1810—1873) — исследователь русского церковного пения.

Статья Г. А. Лароша «Историческое изучение музыки» опубликована в августовской книжке журнала «Русский вестник» за 1867 год; его же статья «Глинка и его значение в истории музыки» опубликована в том же журнале за октябрь 1867 года и январь, сентябрь и октябрь 1868 года.

Стр. 350. *Герберт (фон Горнау)*, Мартин (1720—1793), князь, аббат —исследователь музыкально-исторических памятников средневековья. Его труды были продолжены Куссмакером.

Стр. 352. *«Статьи эти предполагается издать особой книгой».*—Точное название перечисленных статей см. в «Библиографии музыкально-литературных работ В. Ф. Одоевского». Издание сборника музыкальных статей Одоевского не было осуществлено.

Орел-Ошмянцев, Яков Онисимович, секретарь Московского Славянского комитета, умер в 1893 году. В протоколах заседаний Общества древнерусского искусства за 1865 и 1866 годы неоднократно упоминаются труды Я. О. Орла-Ошмянцева «относительно печатания крюковых нот типографским способом». Как видно из протокола заседания Общества от 20 марта 1866 года и информации Орла-Ошмянцева, идея крюкопечатания принадлежала Одоевскому. Извещая Общество об окончании работ по устройству матриц и отливке знаков для печатания крюковых нот, Орел-Ошмянцев выразил признательность Одоевскому «как за первоначальную, принадлежащую ему мысль о возможности печатания крюковых нот типографским способом, так и за руководство в знакомстве с крюками, без чего не могло бы прийти в исполнение это дело...» (Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее, издаваемый под редакцией г. Филимонова. Москва, 1874, № 1—3. Офиц. отдел, стр. 16).

Заметки к письмам М. И. Глинки с примечаниями М. Н. Лонгинова—для «Русского архива» П. И. Бартенева—1868

«Заметки» впервые опубликованы в журнале «Русский архив» за 1869 год, том II, столб. 341—348, подписаны литерами: *«К. В. О.»* и озаглавлены: «Письма М. И. Глинки к К. А. Булгакову. Предисловие». Настоящее заглавие заимствовано из рукописи Одоевского, хранящейся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 4, л. 26—27. В дневнике Одоевский отметил 7 августа 1868 года: «Окончил мои замечания к письмам Глинки (для Рус[ского] Арх[ива])».

Стр. 369. *«...оркестр написан слишком низко(?)».*— Булгарин писал: «...музыка для оркестра написана слишком н и з к о, то есть на н и з к и е н о т ы, оттого эффект оркестра незначителен и отдельные инструменты не обозначаются» («Мнение о новой русской опере». «Северная пчела» от 21 декабря 1836 года, № 292).

Одоевский не называет имени «музикуса», с голоса которого Булгарин повторил вздорные слова о безграмотности Глинки. Однако внимательное обследование материалов направляет нас к одному источнику, из которого Булгарин мог черпать подобные сведения.

В «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» от 30 октября 1837 года, № 44, напечатана анонимная статья об «Иване Сусанине»[1], в которой критика оперы Глинки дана с позиции глубоко враждебной творцу русской национальной классической музыки. Как удалось установить, автором статьи о «Сусанине» был известный музыкальный критик и поэт Д. Ю. Струйский (выступавший также под псевдонимом «Трилунный»). Основные положения этой статьи почти целиком совпадают с взглядами, высказанными этим же автором в ряде других его статей, в частности, «Народность в музыке» («Молва», от 12 января 1833 года, № 5) и «Несколько слов о народности в музыке» («Литературная газета» от 8 февраля 1842 года, № 6).

Выступив с ревизией народно-патриотической идеи «Ивана Сусанина», Струйский попытался опровергнуть основные положения, высказанные в статьях Одоевского. Указывая на расхождения критиков в оценке «Ивана Сусанина», Струйский писал: «Одни подозревали в опере г-на Глинки новые стихии в искусстве (здесь явный выпад против Одоевского — *Г. Б.);* другие некстати вдались в ученость, не имея и начальных сведений в музыке; оттого-то, по мнению их, оркестр и был настроен на низкие тоны».

В последней фразе очевидный намек на Булгарина. Но тут же, желая блеснуть ученостью, Струйский выдает себя рассуждением: «Но в самом деле, только некоторые духовые медные инструменты написаны низко, т. е. в октаве, в которой они не имеют особенной звучности, и между струновыми инструментами и духовыми нет того разнообразия, которое придает и движение и эффект оркестровке». Критик глубокомысленно заключает: «Одним словом, в оркестровке заметно фортепианное расположение синкопического движения, которое более шумно, чем звучно. Но оркестровка, даже и при фантазии, приобретается большим навыком, и никогда не может быть совершенно удачна при первом опыте».

Вот из какого источника ползли слухи о том, что Глинка «не знает оркестровки» и что оркестр «Ивана Сусанина» «написан слишком низко[2].

Возражая на «Письмо к любителю музыки...» Одоевского, Струйский излагает далее взгляды, незадолго до того высказанные и Булгариным. Опера Глинки, по убеждению Струйского, «ждет еще критики дельной, писанной не в минуту первого безотчетного восторга, который не может видеть предмета в настоящем его образе, хвалит все безусловно». Глинка «в настоящем своем образе» представляется Струйскому «еще неопытным на драматическом поприще» композитором, однако «с теплым чувством и любовию к своему искусству».

В полупрезрительном тоне Струйский отзывается о народном характере «Ивана Сусанина». Отвергая возможность создания оперы на

---

[1] Полное название статьи: Большой театр. Жизнь за царя, оригинальная опера в четырех действиях; музыка соч. М. И. Глинки, слова соч. барона Е. Ф. Розена,—с новою сценою в начале IV акта, написанной в дополнение сей оперы (слова Н. В. Кукольника),—представленная 18-го октября, в бенефис г-на Петрова.

[2] Точно по злой иронии лучший номер (хор сибиряков) из оперы Струйского «Параша Сибирячка», бесследно канувшей в Лету после нескольких представлений в 1840 году, по свидетельству современника «написан был в таком неслыханно-низком регистре, что на репетиции все хористы, как говорится стали в тупик» (В. Морков. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. СПб., 1862, изд. М. Бернарда, стр. 99).

основе «песни простолюдина», Струйский выражает сомнение: «Не впадет ли опера в однообразие, если автор наложит на себя обязанность подражать заунывным мотивам наших песен?». «В русских песнях и есть особенность в сравнении с песнями других народов, но из этого еще нельзя заключить, что русская песня может быть растянута на целую драму, которая требует всех средств и орудий искусства». Последними словами Струйский решительно оспаривает точку зрения Одоевского на национальное значение «Ивана Сусанина».

Не считая «песню музыкальной представительницею нравственной физиономии народа», ибо песни народные «нисколько не составляют главных элементов народности», Струйский приходит к выводу, что Глинкой «народность понята материально».

В «Полном собрании библиографических трудов Александра Евгениевича Бурцева» (том VII, вып. 49, СПб., 1908, стр. 19), среди автографов и писем, принадлежавших известному петербургскому коллекционеру, под № 25 значатся «отметки М. И. Глинки против критики, помещенной в № 44 Литературных прибавлений. Писаны мелкой скорописью на 10 листах синей бумаги». Местонахождение названной рукописи с критикой статьи Струйского пока установить не удалось.

Враждебное отношение Струйского к Глинке еще более ярко выступает в неопубликованном письме к редактору «Пантеона» Ф. Кони (подлинник, датируемый нами концом 1840 года, хранится в РО ГЦТМ, № 76570 (845).

Впоследствии Ф. Кони напомнил о факте, упоминаемом Одоевским: «Когда в первый раз давали оперу Глинки «Иван Сусанин», один из известных артистов сделал замечание, что оркестр в иных местах не производит эффекта потому, что некоторые духовые инструменты пущены низко. Это мнение дошло как-то и до журналиста Икс, который в своей рецензии вздумал пощеголять чужим суждением, и вот как выразился: «оркестр в этой опере настроен на низкие тоны и потому неэффектен» (Ф. К[они]. Шмели. «Литературная газета» от 24 мая 1842 года, № 20, стр. 420).

Вполне возможно, что того же Струйского Одоевский имел в виду, упоминая об «аматере», говорившем «про великое произведение, что оно—«чем тебя я огорчила с барабанами». Подобный вывод естественно напрашивается при сопоставлении почти всегда презрительных суждений Струйского о народности и русских «простонародных» песнях.

«...не требовать ни малейшего вознаграждения за представления этой оперы».—В «Записках» Глинка упоминает: «...обязали меня подпискою не требовать за оперу никакого вознаграждения; таковую подписку дал я секретарю Гедеонова А. Л. Невaxовичу...» Авторский гонорар за оперу выплачивался только наследникам либреттиста Розена, вплоть до 1917 года.

Стр. 371. *Магницкий,* Михаил Леонтьевич (1778—1855) — наряду с Аракчеевым одна из наиболее зловещих фигур в истории русского самодержавия. В царствование Александра I—Магницкий попечитель Казанского университета и учебного округа. Безжалостно разгромил университет за «безбожное направление».

«...чистым и святым народным убеждениям».—В диком самоуправстве Аракчеевых и Магницких Одоевский видит только «презрение к законности» и не находит нужным сказать, что «законность» николаевского самодержавия столь же грубо и свирепо попирала «святые народные убеждения».

«...осталось для них неизвестным».—Идея Одоевского, к огорчению Глинки, оказалась искаженной: «Я рассчитывал более всего на эффект IV действия в садах Черномора,— говорит Глинка.— Из волшебно-прекрасной затейливой декорации, которая бы могла занять публику и заставить ее забыть недостаток драматического действия оперы, Роллер

(вероятно, от досады)[1] сделал самую пошлую из всех декораций оперы. Замок похож был на казармы, фантастические цветы на боках авансцены были безобразно и гадко размалеваны самыми простыми красками и испещрены сусальным золотом». Без особого энтузиазма Глинка вспоминает и о декорациях первых трех актов, которые «были хороши, хотя не совсем в сказочном роде» («Записки»). Одоевский же считал работу Роллера заслуживающей самой высокой оценки.

Дон Педро Фернандец Неласко Сандино — испанец, на протяжении десяти лет (1846—1855) был неизменным спутником Глинки в его путешествиях. Вряд ли можно принять безоговорочно характеристику, которую Одоевский дает Дон Педро. Одоевский, повидимому, не знал, что после ухода Дон Педро от Глинки у парижских торговцев автографами стали появляться неизданные рукописи Глинки, которые, по некоторым сведениям, были увезены Дон Педро. В рукописи абзац (Г) отсутствует.

«Я видел в последний раз Глинку проездом чрез Берлин в 1857 г.» — Последняя встреча Одоевского с Глинкой ошибочно датируется Одоевским в рукописи не 1857, а 1856 годом.

«...надоумил познакомиться с Деном...» — По свидетельству Глинки, он познакомился с Деном при посредстве учителя пения Густава Тешнера.

Стр. 372. *«...начните со мною музыку с самого начала»*. — Этими словами характеризуется величайшая скромность Глинки. Не следует преувеличивать роль Дена в музыкальном развитии Глинки. Ден, по собственному признанию Глинки, лишь «ускорил развитие его вкуса и привел в порядок его музыкально-теоретические познания» («Биографическая записка»). В период первых занятий с Деном (зимой 1834 года) Глинка был уже зрелым, вполне сложившимся мастером.

«...на репетициях Глинка простудился и теперь болен». — В «Путевых записках 1857 года» Одоевский так описывает последнюю встречу с Глинкой: «Был у Глинки—нашел в постеле; он подружился с Мейербером; отрывки из Ивана Сусанина были исполнены в Берлинском театре; на репетициях Глинка простудился и теперь болен. При нем Кашперов, учащийся у Дена вместе с Глинкою (!) дело идет о старинных ладах.

Вечером меня увели пить чай Ден и Кашперов. Я рассказал Дену мою теорию аккордов, и с удовольствием услышал, что он до того же дошел своею дорогою. Купил у Дена за 20 марок песни гуситов [слово неразборчиво] и манускрипт греческий с нотными крюками» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 47, л. 47).

Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами

Статья впервые опубликована в «Трудах первого археологического съезда в Москве», 1869, том II, 1871, стр. 484—491, за подписью: *«Кн. В. Ф. Одоевский»*.

Съезд состоялся в феврале 1869 года. Смертельно больной Одоевский не мог на нем присутствовать. По поручению автора, работу зачитал на съезде Н. Д. Кашкин. Незаконченная авторская рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 650, том «Материалы по древнерусскому песнопению», л. 679—684; под № 186 значится писарская копия с незаконченной авторской рукописи.

Стр. 372. *Мирская песня* — народная песня; *крюки или знамена* — знаки, которыми нотировались безлинейные рукописные памятники «зна-

[1] «Досаду» Роллера Глинка объясняет натянутыми отношениями художника с директором императорских театров Гедеоновым: «Это обстоятельство имело важное влияние на судьбу моей оперы» («Записки»).

менного роспева»—древнерусского церковного пения XII—XVII веков; киноварные пометы—буквенные знаки над крюками или знаменами, облегчающие чтение последних. В отличие от знамен, которые изображались черным цветом, пометы писались киноварью.

«Так как-то пелось... сказал Крылов».—Из басни «Чиж и еж».

Стр. 373. *«Я был близок с Кольцовым и был почтен его полною доверенностию...»* — «Если были когда-нибудь в моей жизни прекрасные минуты, которые навсегда остались памятными мне, то все они даны мне вами...», писал Кольцов Одоевскому 15 февраля 1839 года. Вспоминая о своем разговоре с Кольцовым, И. И. Панаев передает слова поэта: «Вот хоть бы князь Одоевский, он такой приветливый, уж он так меня обласкал...» («Литературные воспоминания», ГИХЛ, 1950, стр. 112). Кольцов посвятил Одоевскому стихотворение «Ночь» (1840).

Просодия — учение о правилах стихосложения, стихотворных размерах и соотношении слогов в тексте.

«...в песнях Балакирева...»—Имеются в виду первые романсы Балакирева для голоса и фортепиано.

«В опере «Юдифь», даровитого Серова...»—см. статьи «18-е представление Юдифи—оперы А. Н. Серова» и «Услышим ли мы оперу Юдифь в Москве?».

Стр. *374. Тальма,* Франсуа Жозеф (1763—1826)—знаменитый французский актер.

Кювье, Жорж (1769—1832) — французский натуралист.

«Крылов».— Высоко почитая гениального баснописца, Одоевский напечатал во второй части «Сельского чтения» статью о дедушке Крылове. В 1838 году отмечался 50-летний юбилей писателя. Одоевский, бывший в числе распорядителей на чествовании, произнес речь о значении крыловской сатиры:

«Я принадлежу к тому поколению, которое училось читать по вашим басням, и до сих пор перечитывает их с новым, всегда свежим наслаждением. Мы еще были в колыбели, когда ваши творения уже сделались дорогою собственностию России и предметом удивления для иноземцев; от ранних лет мы привыкли не отделять вашего имени от имени нашей словесности. Существуют произведения знаменитые, но доступные лишь тому или другому возрасту, большей или меньшей степени образованности; немного таких, которые близки человеку во всех летах, во всех состояниях его жизни: ваши стихи, во всех концах нашей величественной родины, лепечет младенец, повторяет муж, вспоминает старец; их произносит простолюдин как уроки положительной мудрости, их изучает и литератор как образцы остроумной поэзии, изящества и истины.

Примите же дань благодарности от лица младших деятелей на том поприще, которое вы проходите с такою честию для вас и для русского слова; пусть долго, долго ваш пример будет нам путеводителем; пусть новыми вашими творениями вы обогатите если не славу вашу, то по крайней мере сокровище тех высоких ощущений, которые порождаются в людях только произведениями высокого искусства. Голос нашей признательности исчезает в общем голосе наших соотчичей, но это чувство в нас тем живее, что для нас прелесть старины и младенческих воспоминаний возвышается наслаждением видеть в лице знаменитого современника, быть очевидными свидетелями его нравственной доблести; для нас память ума соединяется с памятью сердца» («Русский инвалид, или Военные ведомости» от 5 февраля 1838 года, № 32, стр. 127). Среди музыкальных рукописей Одоевского имеется набросок на слова басни Крылова «Квартет», для голоса с фортепиано, A-dur (РО ГЦММК, арх. 0, № 31).

Стр. 375. *«...где талант Грибоедова являлся в совершенно новом виде».*— Факт опубликования в 1859 году двух фрагментов из романтической трагедии Грибоедова «Грузинская ночь» был, повидимому, неизвестен Одоевскому. Характерно, что он высоко отзывается о произведе-

нии, в котором Грибоедов обличает в духе декабристских идей феодально-крепостнический гнет (второй фрагмент).

Грибоедов едва ли не первый приветствовал литературные труды Одоевского. Прочитав его произведения, напечатанные под различными псевдонимами в «Вестнике Европы», за 1822—1823 годы, Грибоедов, как свидетельствует Одоевский, «старался узнать, кто их сочинитель. Это дало повод к ближайшему знакомству, а потом и дружбе между обоими, никогда не изменявшейся, независимо от их родства, впрочем, довольно дальнего» (Из бумаг князя В. Ф. Одоевского (примеч. *К. В. О.*). «Русский архив», 1864, вып. 7—8, столб. 808). В 1820-е годы Одоевский усердно посещал московские музыкальные вечера С. Н. Бегичева—ближайшего друга Грибоедова, одно время принадлежавшего к «Союзу Благоденствия». Вскоре после знакомства Одоевский и Грибоедов переходят на «ты». В одном из писем Грибоедов просит Одоевского снабдить его необходимыми книгами, в числе которых «сочиненная в России и для русских» «Теория музыки» (или «Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения etc», два тома) Г. Гесс де Кальве (Харьков, 1818). «Музыка,— говорится далее в примечании К. В. О., — могла быть одним из поводов к дружескому сближению между кн. Одоевским и Грибоедовым. Сестра Грибоедова Мария Сергеевна (впоследствии Дурново) превосходно играла и на фортепианах и в особенности на арфе. Часто в доме Грибоедовых (под Новинским) устраивались музыкальные кружки. Сам Грибоедов был отличный фортепианист,—но сверх того они с кн. В. Ф. Одоевским занимались и теориею музыки, как науки, что в то время было большою редкостию; над ними общие приятели тогда подсмеивались; даже в этом кружке было присловье: «Уж как Грибоедов с Одоевским заговорят о музыке, то пиши пропало, ничего не поймешь». Грибоедов был ученик, если не ошибаемся, знаменитого петербургского гармониста Иоганна Мюллера». У Иоганна Гейнриха Мюллера (1781—1826) короткое время учился также Глинка.

Одоевский не раз ссылался на Грибоедова, как на «едва ли не единственного, по моему мнению, писателя, который постиг тайну перевести на бумагу наш разговорный язык» («Княжна Мими», 1834; «Русские повести XIX века, 20-х—30-х годов». Гос. изд. худ. лит., М.—Л., 1950, том II, стр. 134). Белинский нашел это мнение справедливым: «Недавно,— писал он в «Литературных мечтаниях»,— один из наших примечательнейших писателей, слишком хорошо знающий общество, заметил, что один Грибоедов умел переложить на стихи разговор нашего общества». О взаимоотношениях Одоевского и Грибоедова см. вступительную статью.

«В художнике-простолюдине совершается то, что уже нам кажется смешным в художнике ученом,—искусство для искусства».—Чрезвычайно существенно для понимания прогрессивных эстетических воззрений Одоевского его отрицательное отношение к теории «искусство для искусства».

«*...Младой турчин полон делит...*»—слова из песни «Про татарский полон». У Одоевского имеется обработка этой песни для голоса и фортепиано. Опубликована в третьем томе «Истории русской музыки в нотных образцах», под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга (Музгиз, М.—Л., 1952, стр. 396).

Стр. 375. *Гарвей,* Вильям (1578—1658)—английский анатом и хирург; *Сталь,* Георг Эрнст (1660—1734) — немецкий химик.

Стр. 376. *«Это ощущение отразилось в песнях».* — Отмечая «вольную борьбу» русских людей в эпоху татаро-монгольского нашествия, Одоевский не говорит, однако, о песнях, в которых выразился социальный протест и слышится не только «гнет томительного, безнадежного рабства», но и грозные отзвуки народных волнений, лютой ненависти крепостного народа к барам-угнетателям.

Стр. 377.*(«Монтеверди его изобретатель, род[ился] около 1570 г.)».*— Подобно многим западноевропейским ученым, Одоевский связывает появление доминантсептаккорда с именем Монтеверди. Это не вполне точно. Еще за восемь лет до выхода сборника четырехголосных мадригалов Монтеверди, Лука Маренцио употребил септаккорд в пятиголосном мадригале «O voi che sospirate», опубликованном в 1591 году. Монтеверди впервые широко использовал «аккорд движения» в выразительных, драматических целях. Гармонические новшества «отца современной гармонии» встречаются в его пятом сборнике мадригалов, где Монтеверди, как указывает Фетис, употребляет без приготовления не только септиму, но даже нону доминанты.

Стр. 379. *«...Ирмология, Обихода, Сокращенного Обихода, Октоиха...»* — Ирмологий нотного пения заключает в себе все ирмосы—церковные песнопения, по порядку гласов и песен на весь год; октоих—т. е. осмогласник—нотная церковная книга, разделенная на восемь частей по числу 8 гласов.

Стр. 380. *Дидаскал* (греч.)—учитель, наставник, проповедник.

Стр. 381. *Cantus pianus* (лат.), или *plain-chant* (фр.), или *plain-song (англ.)* — григорианское пение (*planus*—ровный, равномерный), в котором, в противоположность *musica mensurata,* обозначалась высота, но не длительность тонов. Последняя же исключительно была в зависимости от текста или же группировки тонов на одном слоге.

Ohne consonierende Quarte (нем.)—без консонирующей кварты.

СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИХ СЛОВАРЕЙ

Варган

Статья опубликована в «Энциклопедическом лексиконе» изд. А. А. Плюшаром, том 8, СПб., 1837, стр. 284—285 и написана Одоевским совместно с Дмитрием Ивановичем Языковым (под статьей подпись: *«Яз. и К. В. О.»).*

Стр. 385. *Guimbarde* (фр.); по-немецки называется также *Brummeisen;* лат. назв.: *Cymbalum orale, Crembalum.*

Стр. 386. *«...Варганы составляют забаву почти всякого простолюдина».*— Разновидности варгана в СССР: *дрымба* (у украинцев), *темир-чанг,* или *чанг-кобуз* (у узбеков), *кубыз* (у башкиров), *капас, капаш* (у чувашей), *кобаш* (у марийцев). Глагол «варганить», первоначально обозначавший игру на варгане, получил впоследствии в живой разговорной русской речи различные смысловые значения—шуметь, делать кое-как и т. д.

Беннати, Франческо (1798—1834) — доктор медицины. Родился в Мантуе; с 1827 года жил в Париже, где опубликовал ряд работ по физиологии человеческого голоса. Умер в Париже. Первое издание упоминаемой Одоевским работы вышло в Париже в 1832 году.

Вариация

Статья опубликована в «Энциклопедическом лексиконе», изд. А. А. Плюшаром, том 8, СПб., 1837, стр. 290—292 и подписана литерами: *«К. В. О.».*

Стр. 387. *«...народный напев, употребленный Россини в Танкреде».*— Тема—«Di tanti palpiti»—заимствована из выходной арии Танкреда.

«...что ныне называют собственно Вариациями».— В «исправленной и умноженной» Одоевским «Музыкальной терминологии А. Гарраса» мы снова находим указание: «*Variations, variazione*, варияция. Мелодия, распространенная мелодически и гармонически, посредством разных контрапунктов. Совершеннейший вид варияций суть каноны и фуги, от которых и произошли ныне употребляемые варияции» (цит. по второму изданию. М., у П. И. Юргенсона, 1866, стр. 105). На эту мысль Одоевского обратил внимание Б. В. Асафьев, писавший: «Необходимо упомянуть о безусловно благотворном влиянии на процессы образования фуги и особенно ее тем—искусства вариаций. Это, повидимому, было подмечено еще русским исследователем В. Ф. Одоевским и дало ему право назвать фугу и канон совершеннейшим видом вариации. Ограничить это утверждение надо лишь в том плане, что полезным для фуги были только вариации, в которых доминировал принцип фигурационного мелодического движения» (Карл Неф. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод с французского заслуженного деятеля искусств, профессора Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Второе издание. М., 1938, стр. 81).

Гиньон (Guignon, Ghignone), Джованни Пьетро (1702—1774)—итальянский скрипач и композитор; *Мондонвиль,* Жан Жозеф (1711—1772) — французский скрипач и композитор.

Стр. 388. *«...a. d. P. F. op. 200)»*—Работа К. Черни (Czerny) называется Systematische Anleitung zum Fantasieren.

Вводный тон

Статья опубликована в «Энциклопедическом лексиконе», изд. А. А. Плюшаром, том 9, СПб., 1837, стр. 158—160, без имени автора. Принадлежность статьи Одоевскому установлена на основании авторской рукописи, в конце которой литеры: *«К. В. О.»*. Автограф хранится в ИРЛИ в бумагах «Энциклопедического лексикона», изд. А. А. Плюшаром.

Стр. 390. *«Соната».*—Пример заимствован из фортепианной сонаты C-dur op. 2 № 3 Бетховена.

Волынка

Статья опубликована в «Энциклопедическом лексиконе», изд. А. А. Плюшаром, том 11, СПб., 1838, стр. 452. Под статьей литеры: *«К. В. О.»*. Первая половина статьи подписана *Яз[ыковым]*.

Азбука нотная

Статья впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре, составленном русскими учеными и литераторами», том II, «Адв-Акш». СПб., 1861, стр. 127—130, за подписью: *«Кн. В. О.»*.

Стр. 392. *«...между степенями...»*—По терминологии Одоевского, слово «степень» равнозначно ныне употребляемому слову «ступень».

Стр. 393. *Ансельм Фландрский*—нидерландский музыкант середины XVIII века. Служил при дворе Баварского герцога. Ему приписывается усовершенствование нотной системы и введение в нее обозначающего седьмую ступень названия si.

НОВЕЛЛЫ

Последний квартет Бетховена

Новелла впервые опубликована в альманахе «Северные цветы на 1831 год», СПб., в типографии департ. народн. просвещ., 1830, стр. 101—119 и подписана литерами: *«ь. ъ. й.»*, означающими: «[Княз]ь [Владимир]ъ [Одоевски]й». При переиздании в 1832 году (СПб., в Типографии департам. внешней торговли) на титуле обозначено: *«Соч. К. В. О.»* Впоследствии новелла вошла в задуманный автором еще в 1820-х годах цикл «Русские ночи» как часть «ночи шестой» и перепечатана в «Сочинениях князя В. Ф. Одоевского», часть первая, «Русские ночи». Издание книгопродавца Иванова, СПб., в типографии Э. Праца, 1844, стр. 157—168. В это издание автором внесены значительные исправления. Подготовляя второе издание своих сочинений, Одоевский вновь пересмотрел и дополнил издание 1844 года. Но эти исправления не коснулись «Последнего квартета Бетховена», который и воспроизводится нами по изданию 1844 года.

Новелла Одоевского получила большое распространение и неоднократно переиздавалась. Она фигурировала как образец русской художественной прозы, по меньшей мере в восьми изданиях «Русской хрестоматии» А. Галахова, в изданиях «Дешевой библиотеки» А. С. Суворина, в «Журнале для чтения воспитанникам военно-учебных заведений» (СПб., 1845, том 56, книжка 222, стр. 142—153) и др.

С юных лет Одоевский был восторженным ценителем, а позднее одним из самых глубоких знатоков творчества Бетховена. Ему и Себастиану Баху посвятил он лучшие страницы своего художественного творчества.

Одоевский так раскрывает свое понимание Бетховена: «Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытое, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена—еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет—с отчаяния... Странное дело: всякая другая музыка, особенно Гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройной вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге,— а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить.— Однажды, когда я не имел еще никакого понятия о жизни самого сочинителя, я сообщил странное впечатление, производимое на меня его музыкою, одному горячему почитателю Гайдна.—«Я вас понимаю,—отвечал мне гайднист,—причина такого впечатления та же, по которой Бетховен, несмотря на свой музыкальный гений (может быть, высшей степени, нежели гений Гайдна),— никогда не был в состоянии написать духовной музыки, которая приближалась бы к ораториям сего последнего».—«Отчего так?» спросил я.— «Оттого, отвечал гайднист,— что Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн» («Русские ночи», М., 1913, стр. 200—201).

В этом признании, прежде всего, ярко отражена напряженность эмоционального восприятия, которое вызывала у Одоевского музыка Бетховена. Глубина мысли и драматическая сила бетховенского симфонизма подчас казались Одоевскому необъяснимыми. Он испытывает чувство, близкое к отчаянию, пытаясь «дать образ» тем переживаниям, которые вызывает в нем музыка Бетховена. Примечательна в этом смысле фраза из его письма к А. Н. Верстовскому (1833). Делясь радостью по поводу предстоящего исполнения до-мажорной мессы и симфоний Бетховена, Одоевский с облегчением признается: «наконец раскусил этого человека». Несколько лет позднее Одоевский, вспоминая о своей борьбе за Бетховена, называет себя «историком критики». Он пишет о выдержанных им спорах «за искусство страстно любимое» (см. стр. 158).

Мысль о литературном произведении, посвященном Бетховену, зародилась у Одоевского вскоре после смерти композитора. В неопубликованной части его письма к М. П. Погодину от 29 апреля 1827 года мы читаем: «Поверите ли тому, что я в Петербургских книжных лавках ничего не мог найти о Бетговене, кроме того, что он был побочный сын Фридриха Вильгельма II-го короля прусского; родился в Бонне в 1772 году; учился у знаменитого Альбрехтсбергера и одиннадцати лет разыгрывал труднейшие сочинения Себастиана Баха. Что же касается до его музыкального характера, то об нем речь после будет в одной музыкальной статье, которую к вам пришлю» (РО БИЛ, арх. Погодина II 46/42).

Версия, что Бетховен был плодом любви Фридриха-Вильгельма II, приезжавшего в Бонн в 1770 году, шла от А. Э. Корона и Ф. Ж. М. Файоля—авторов двухтомного «Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans...» Paris, 1817 (у Одоевского имелся этот словарь. Экземпляр с его пометками находится ныне в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Шифр: S $\frac{13}{9,}$). Год рождения Бетховена—1772—неоднократно указывался самим композитором.

Ни одна статья Одоевского о Бетховене до 1830 года, насколько нам известно, не появлялась ни в «Московском вестнике», редактировавшемся Погодиным, ни в каком-либо другом печатном органе. Можно, следовательно, предположить, что в письме к Погодину Одоевский говорит о замысле работы, воплотившейся в 1830 году в новеллу (альманах Дельвига «Северные цветы на 1831 год» поступил в продажу 24 декабря 1830 года; цензурное разрешение — 18 декабря).

Попутно отметим напечатанные в том же альманахе стихи В. И. Туманского: «Романс (на голос вальса Беетговена)». 1829. Адрианополь.

«Последний квартет Бетховена» заслужил, как известно, высокую похвалу современников, в том числе Пушкина. Правда, мнение поэта дошло до Одоевского не непосредственно, однако из достоверного источника и, что очень важно, вскоре (т. е. менее чем через два месяца) после выхода «Северных цветов».

21 февраля 1831 года А. И. Кошелев сообщал Одоевскому: «Пушкин весьма доволен твоим Квартетом Бетговена. Он говорит, что это не только лучшая из твоих печатных пьес (что бы немного значило), но что едва когда-либо читали на русском языке статью столь замечательную и по мыслям, и по слогу. Он бесится, что на нее обращают мало внимания. Он находил, что ты в этой пьесе доказал истину весьма для России радостную: а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века» (И. А. Бычков (сообщ.). Из переписки князя В. Ф. Одоевского. «Русская старина», 1904, том IV, стр. 206).

Ни одно произведение Одоевского, ни до, ни после «Последнего квартета Бетховена», не вызывало у Пушкина столь прямого и сочувственного отклика. Объяснение этого кроется, как нам думается, не столько в высоких художественных достоинствах новеллы, сколько в том, что замысел произведения о другом великом музыканте, несколько месяцев назад воплощенный Пушкиным с непревзойденной глубиной психологического анализа, был еще свеж в памяти поэта, а потому особенно близок и дорог ему.

Мы не знаем причин, по которым Пушкин в течение нескольких лет откладывал осуществление замысла трагедии «Моцарт и Сальери». Но то обстоятельство, что трагедия была написана болдинской осенью 1830 года, то есть тогда же, что и замысел «Последнего квартета Бетховена» Одоевского, невольно наводит на мысль: случайно ли это совпадение? Попытаемся обосновать нашу догадку.

Первое упоминание о «Моцарте и Сальери» относится, как известно, к 1826 году, когда Пушкин, возвращаясь из ссылки в Михайловском, сообщил в Москве Д. В. Веневитинову о своих ближайших творческих

планах. Веневитинов, в свою очередь, осведомил об этих планах М. П. Погодина, отметившего в дневнике 11 сентября 1826 года: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. Борис Годунов—чудо. У него еще Самозванец, Моцарт и Сальери... и проч.».

Одоевского в ту пору уже не было в Москве, и с Пушкиным он не был еще знаком, хотя естественно предположить, что Веневитинов, Погодин, а может быть, и Соболевский, посвятили его в столь близкий ему как музыканту замысел «Моцарта и Сальери», тем более, что они были, повидимому, убеждены в существовании пьесы Пушкина.

В октябре 1826 года Веневитинов переехал в Петербург, а на исходе декабря следующего года туда же прибыл и Погодин. Все они, по свидетельству Кошелева, «часто виделись и собирались у кн. Одоевского». От них же (или же от Соболевского) Одоевский узнал, что Пушкин был в Москве и трижды читал там своего «Бориса Годунова» (10-го сентября—у Соболевского, 29-го—у Вяземского и 12 октября—у Веневитиновых).

29 апреля 1827 года Одоевский, как мы уже знаем, известил Погодина о задуманной им статье о Бетховене. В том же письме Одоевский обращается к Погодину: «Скажите, нет ли средств выпросить у Пушкина его Бориса Годунова—мне уж невтерпеж хочется прочитать его: я бы прочел и по следующей почте возвратил бы его, никому не показавши: я хотел было писать к Пушкину об этом, но я незнаком с ним и не знаю, как ему это покажется».

Трудно допустить, чтобы при столь жадном интересе к «Борису Годунову» Одоевский мог остаться равнодушным к «Моцарту и Сальери» и не постарался встретиться с Пушкиным.

Исследователи «Моцарта и Сальери» неоднократно задумывались над вопросом: из каких источников Пушкин мог почерпнуть музыкально-исторические сведения, использованные им в маленькой трагедии. Среди имен, которые могли быть полезны поэту в этом отношении, никогда не называлось имя Одоевского—уже в то время достаточно широко известного в литературных кругах Петербурга писателя и образованного музыканта. А ведь сочетание этих качеств не могло не привлечь Пушкина.

Но подобное предположение не высказывалось на том, повидимому, основании, что Пушкин и Одоевский не были в ту пору лично знакомы. Сам же Одоевский утверждал позднее, что он познакомился с Пушкиным незадолго до выхода «Современника», что решительно опровергается сообщениями И. В. Киреевского. В первом, датированном 15 января 1830 года, мы читаем: «Я всякий день вижусь со своими Петербургцами: с Титовым, Кошелевым, Одоевским, и Мальцевым. Пушкин был у нас вчера...» (Полное собрание сочинений И. В. Киреевского, том I, М., 1911, стр. 18). На другой день (16 января) Киреевский пишет родителям: «Сегодня Жуковский делает для меня вечер, зовет Крылова, Пушкина, Гнедича, Перовского (Погорельского), Плетнева, Тит[ова], Кош[елева] и Одоевского» («Русский архив», 1906, книга III, стр. 587, 588). Наконец в письме от 17 января Киреевский сообщает о происходившем накануне: «Вчера Жуковский сделал вечер, как я уже писал к вам; были все, кого он хотел звать, следовательно, число 12 не расстроилось. Жуковский боялся тринадцати, говоря, что он не хочет, чтобы на моем прощальном вечере было несчастное число» (Неизданные письма к Пушкину. «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 589). Мы располагаем еще одним свидетельством современника, сообщающего о том же вечере 16 января 1830 года: «Потом прибыли кн. Одоевский, Титов, Пушкин, В. А. и А. А. Перовские, Крылов, Плетнев» («Пушкин в дневнике К. С. Сербиновича». Публик. В. Нечаевой. «Литературное наследство», № 58, М., 1952, стр. 258). Здесь уже ничто не может вызвать сомнения в состоявшейся 16 января 1830 года встрече Пушкина с Одоевским.

«Последний квартет Бетховена» опубликован в «Северных цветах на 1831 год», «Моцарт и Сальери» в том же альманахе на 1832 год (вышел в свет в 1831 году), где напечатана также новелла Одоевского «Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi» (под теми же литерами, что и «Последний квартет Бетховена»: *«ь. ъ. й.»)*. Не по инициативе ли Пушкина новелла о Бетховене появилась в «Северных цветах», в которых Пушкин активно сотрудничал, а после смерти А. Дельвига принял на себя продолжение издания, начатого его ближайшим другом?

Одоевский был не только близко знаком с Дельвигом, но, как указывает родственник его Андрей Иванович Дельвиг, неоднократно посещал его дом: «...были назначены для приема вечера в среду и воскресенье... На них из литераторов чаще бывали А. С. Пушкин, князь В. Ф. Одоевский...» (Андр. Ив. Дельвиг. Полвека русской жизни. Воспоминания 1820—1870, том I, М.—Л., «Academia», 1930, стр. 135). В этом свидетельстве еще одно подтверждение в пользу имеющихся у нас данных о времени знакомства Одоевского с Пушкиным. А. А. Дельвиг скончался 14 января 1831 года, следовательно, встречи у Дельвига происходили ранее.

Руководящая роль Пушкина в издании «Северных цветов на 1832 год» устанавливается документом: 24 декабря 1831 года на имя Пушкина поступил счет от типографии Департамента внешней торговли «за напечатание для Вас Альманаха С е в е р н ы е Ц в е т ы». В счете значатся подлежащие оплате 40 экземпляров «Opere del Cavaliere» Одоевского (Неизданные письма к Пушкину. «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 589).

Отметим вышедший в 1838 году в Берлине немецкий перевод «Последнего квартета Бетховена», принадлежащий Фридриху Тицу (1803—1879), бывшему в 1844 году директору театра в Ревеле: «Beethoven und sein letztes Quartett (Musikalische Phantasiestück. Aus dem Russischen Almanach «Nordische Blumen»). Historische und romantische Erzählungen. Begebenheiten und Skizzen von Fridrich Tietz. Berlin, 1838, стр. 151—163. По сообщению П. Дубровского, «Последний квартет Бетховена» переводила на польский язык Фелиция Т......ч (см. «Литературные новости в западном славянстве (письмо к редактору)». «Отечественные записки», 1841, том XVII, № 7, Смесь, отд. VII, стр. 28). В РО БИЛ имеется французский перевод новеллы, в конце которого собственноручная подпись Одоевского: «Prince Woldemar Od...y» (фонд А. Веневитинова, II. 51/7).

Стр. 399. *«Гофман».*—Эпиграф заимствован из «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана (перевод не точный) и как бы подчеркивает романтический характер новеллы, первоначально предназначавшейся для цикла «Дом сумасшедших», история которого тесно переплетается с «Русскими ночами». Н. Гоголь, с живейшим интересом относившийся к творчеству Одоевского, писал И. И. Дмитриеву 30 ноября 1832 года: «Князь Одоевский скоро порадует нас собранием своих повестей, в роде «Квартета Бетговена», помещенного в «Север[ных] Цветах» на 1831. Их будет около десятка, и те, которые им написаны теперь, еще лучше прежних. Воображения и ума—куча! Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке!» (Письма Н. В. Гоголя. Редакция В. И. Шенрока, том I, стр. 228—229).

«...не понимающее себя чувство».— В 1827 году были изданы квартеты Бетховена B-dur и a-moll (op. 130 и 132, посвященные Н. Б. Голицыну), cis-moll, op. 131, F-dur, op. 135, Большая фуга B-dur, op. 133 и Фуга, op. 137. Поэтому затруднительно сказать, какой из них имеется в виду. Отношение Одоевского к последним квартетам Бетховена в новелле почти не выявлено. Много позднее он писал о «знаменитых» последних квартетах Бетховена cis-moll, op. 131 и a-moll, op. 132, «которых исполнение так редко бывает удовлетворительно и которые между тем превосходят все доныне существующие квартетные сочинения»

(*О. О. О.*—«Интересное музыкальное известие». «Наше время» от 8 марта 1863 года, № 51).

Стр. 400. *Галль,* Франц Иосиф (1758—1828) — немецкий врач и анатом, основатель френологии—учения, признанного научно несостоятельным.

Луиза — образ, вымышленный Одоевским.

Стр. 401. *Ватерлооская баталия* — симфоническая увертюра Бетховена «Битва Веллингтона при Виттории», впервые исполненная 8 декабря 1813 года в Вене, в благотворительном концерте в пользу воинов-инвалидов. Успех был настолько шумным, что затмил впервые исполнявшуюся в тот же вечер 7-ю симфонию. В исполнении «Битвы» приняли участие прославленные венские музыканты. Сальери и Вейгль управляли оркестровыми группами, расположенными на правой и левой галереях университетского зала, Мейербер и Гуммель воспроизводили пушечные выстрелы на особого рода барабанах, в оркестре играли Шпор, Шупанциг, Мошелес, виолончелист Ромберг, контрабасист Драгонетти. Главным дирижером был Бетховен. Позднее он охладел к «Битве Веллингтона». Одоевский мог слышать это сочинение в Москве 20 марта 1822 года в концерте под управлением И. Шупанцига. В Петербурге «Битва Веллингтона» исполнялась ранее — весною 1820 года.

Стр. 402. *«...блаженной памяти Фридерика».*—Называя отца Бетховена Фридериком (Фридрихом), Одоевский повторяет ошибку, о которой говорится на стр. 646.

«...einen grossen Floh».

«Жил-был король когда-то
При нем блоха жила».

Стр. 403. *«Моисей»* — скульптура Микеланджело Буонаротти.

Себастиян Бах.

Новелла впервые опубликована в журнале «Московский наблюдатель», 1835, часть II, май, стр. 55—112, с датой: «Ревель, 1834», за подписью: *«Безгласный»* и с примечанием: «Из неизданной книги, Дом сумасшедших», в состав которой Одоевский предполагал включить также «Последний квартет Бетховена». Впоследствии «Себастиян Бах», вошел в цикл «Русские ночи», как «Ночь восьмая (продолжение рукописи)», а позднее перепечатан в «Сочинениях князя В. Ф. Одоевского»; часть первая, «Русские ночи». Издание книгопродавца Иванова, СПб., в типографии Э. Праца, 1844, стр. 211—273. В это издание автором внесены некоторые исправления и дополнения. Подготовляя в 1862 году второе издание своих сочинений, Одоевский заново пересмотрел издание 1844 года. По этому пересмотренному и исправленному изданию новелла воспроизводится в настоящем томе.

Посвящение новеллы «Графу Мих. Ю. Виельгорскому и князю Гр. Петр. Волконскому», как и два эпиграфа по-французски, имеются лишь в издании «Московского наблюдателя». В примечании эпиграфы приведены и по-русски:

«У него в игре была особенная расстановка пальцев. Вопреки обыкновению музыкантов того времени, он многое играл большим пальцем.

Самолегчайшая фортепианная школа».

«Мы думаем, что знаем,—но нам еще неизвестно: что за люди были Аннибал и Цесарь?

Michelet».

Долго вынашивался Одоевским замысел «Себастияна Баха». Начало работы над новеллой относится еще к московскому периоду жизни Одоевского (он покинул Москву в июле 1826 года). В письме к А. Н. Верстовскому Одоевский писал 6 ноября 1831 года: «В нынешнем [году], если успею докончить, то помещу Биографию Себастияна Баха». Однако новелла увидела свет только три с половиной года спустя. Отсылая «Себастияна Баха» в Москву, Одоевский писал: «Посылаю вам, любезная моя редакция М[осковского] Наблюдателя, Себастияна Баха, написанного con amore, которого соблаговолите тиснуть. Ето почти единственная новая статья, которую я готовил для издания всего *Дома Сумасшедших* и потому я не могу дать ее вам даром» (цит. по книге П. Н. Сакулина: Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. Том первый, часть вторая, М., 1913, стр. 210).

С молодых лет музыка И. С. Баха вызывала у Одоевского глубокие и восторженные чувства. В примечании к новелле, относящемся к 1862 году, он говорит, что для него «Бах был почти первою учебною музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть». Под сильным впечатлением музыки Баха Одоевский однажды признался А. Ф. Львову: «Вы знаете мое благоговение к этому великому человеку; Вы знаете, что он мне служит масштабом для оценки всех музыкальных произведений; я признаю их достоинство лишь в той мере, насколько они приближаются к сочинениям Себастияна Баха; я не буду здесь объяснять оснований этого курьезного способа оценки, может быть, я и ошибаюсь,—дело не в том...» (РО ГЦММК, арх. 0, № 421—422). В другом случае Одоевский говорит, что музыка Баха «производит на него то же впечатление, что разговор доброго, умного человека» (Из памятных тетрадей С. М. Сухотина. «Русский архив», 1894, № 2, стр. 240).

Интерес Одоевского к Баху неразрывно сочетался с изучением его творчества. «Бахова музыка была ему как своя» — свидетельствует В. Ленц («Приключения лифляндца в Петербурге». «Русский архив», 1878, кн. 1, стр. 445). С увлечением отдавался Одоевский изучению полифонического искусства Баха. На рукописи одной из ранних фуг Одоевского обращает на себя внимание надпись: «Посв. Тени Себастиана Баха. 1827. Июля 27-го» (РО ГЦММК, арх. 0, № 138, нотная тетрадь № 212, стр. 70). Среди музыкальных произведений Одоевского имеются фуги и прелюдии на темы Баха и в стиле Баха для изобретенного им органа, названного в честь Баха «Себастьянон».

Факты из биографии Себастиана Баха толкуются в новелле весьма произвольно, перемежаясь с романтическими домыслами, «постижениями», а подчас и вымыслами. Но автор этого не скрывает и сам предлагает читателю «поверить как следует» вольную хронологию повествования (в постраничных комментариях отмечаются наиболее существенные отступления от подлинной биографии Баха).

Белинский верно заметил о новелле Одоевского, что «это скорее биография таланта, чем биография человека. Она вводит читателя в святилище гения Баха и критически знакомит его с ним». Белинский находит новеллу Одоевского, «до того мастерски изложенною, до того живою и увлекательною, что ее нельзя читать без интереса даже людям, которые недалеки в знании музыки. Это значит, что в ней автор коснулся тех общих сторон, которые и в музыканте прежде всего показывают художника, а потом уже музыканта» (В. Г. Белинский. «Сочинения князя В. Ф. Одоевского». Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, том IX, СПб., 1910, стр. 16).

Высокую оценку новеллы дал также А. И. Герцен, писавший Н. П. Огареву из вятской ссылки: «Что за прелесть! Она сильно подействовала на меня» (П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов. СПб., 1892, стр. 12).

Стр. 405. *«...гений выводит в свет не мерцающий...»*—Сходную мысль высказал Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), высоко ценивший Одоевского. Характеризуя «муравьиную работу» незаметных и полузабытых тружеников, подготовивших почву для гения Глинки. Асафьев писал в статье «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского»: «Личное усилие, удавшееся и победившее, всегда чарует. Усилия же многих, постепенно преодолевающих стихию, но не побеждающих ее—остаются в тени. Историк музыки должен быть очень осмотрителен: оставшиеся на поверхности потока временно о к р и с т а л л и з о в а в ш и е с я ф о р м ы звучаний, впечатляющие ряд поколений, суть не что иное как победоносные завоевания великих талантов и гениев. Это—вырванные из непрерывного процесса оформления звучащей стихии, отдельные пласты материала. Гении «монументализировали» их...» («Музыка и музыкальный быт старой России». Л., 1927, стр. 11).

Стр. 406. *«...обещаясь за то платить вдвое»*.—Об этом же факте Одоевский позднее напомнил в «Перехваченных письмах».

Псамметих — династия египетских фараонов.

Стр. 407. *Лафатер,* Иоганн Каспар (1741—1801) — немецко-швейцарский писатель, физиономист.

«...был гоним гвельфами...»— *Гибеллины* — политическая «партия» в Италии XII—XV веков, поддерживавшая германских императоров. Гибеллины были враждебны папской партии—гвельфам.

«...леса друидов...»—*Гердер,* Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий писатель и философ, умеренный представитель буржуазного просвещения XVIII века. *Друиды*—древние кельтские жрецы, поклонявшиеся природе и совершавшие богослужения в лесах.

«...кристаллах аксинита...»—*Гнейс* (нем.)—горная слоистая порода, имеющая много разновидностей; *аксинит*—минерал, образующийся из извержений горных пород.

Мемнонова статуя воздвигнута в Египте царю Аменофису. Под влиянием перемены температуры издавала во время восхода солнца вибрирующие звуки.

Стр. 408. *«...Фохт...»*— Имя прапрадеда Себастиана Баха Одоевский пишет по-разному—«Фохт», «Фейт» или «Вит» (в рукописных материалах).

Пресбург—немецкое название Братиславы — главного города Словакии.

«...подобно Гайдну...»—Иосиф Гайдн родился в деревне Рорау (хорватское название Трстник), в семье Хайденов славянского (хорватского) происхождения, породнившейся с кроатской семьей Коларов. Западнославянская мелодика весьма сильна в творчестве Гайдна (некоторые «лондонские» симфонии, смычковые квартеты и др.).

«...Бах есть не имя, а—прозвище».—Не называя мелодий Баха, отмеченных славянским характером, Одоевский, несомненно, имеет прежде всего в виду гениальную es-moll'ную фугу из первого тома «Клавира хорошего строя».

«Бах есть не имя, а — прозвище». В Эрфурте, еще в конце XVIII века всех городских музыкантов называли «die Bache», хотя между ними не было ни одного по фамилии Бах. Это примечание отсутствовало в первом и втором изданиях новеллы.

Одоевский не раз высказывался в пользу гипотезы славянского происхождения Баха, особенно после выхода в свет в 1850 году в Лейпциге труда о Бахе Гильгенфельдта. В рукописи: «Хорали Себастияна Баха для Органа» (хранится в БЛГФ: шифр— Н. О. $\frac{1930}{32}$)опубликованной в «Заметках об Одоевском» Б. Грановского («Советская музыка», 1952, № 9, стр. 47) Одоевский выписал семь одноголосных хоральных протестантских мелодий, принадлежащих «к первым временам Реформации; кем они сочинены—неизвестно; древнейшие приписывают вообще Гусситам. Новейшие,—добавляет Одоевский в снос-

ке,—сочинения самого Лютера; если отделить эти мелодии от аккордов, то в них оказывается явственно славянский характер, в особенности в следующих» (нотные примеры см. в названной статье). Далее мы читаем: «Довольно замечательно, что Себ[астиян] Бах, по всем вероятностям, принадлежит к славянскому племени (иллириец или кроат). Исторически известно, что прадед (прапрадед.—*Г. Б.)* Себастияна Баха, Вит Бах, родоначальник этого огромного музыкального семейства, во второй половине XVI-го столетия, гонимый за веру папистами, переселился из Брятслава (Пресбурга) в Готу. Бах—не имя, а—прозвище по ремеслу; Вит Бах был булочник и с тем вместе отличный игрок на цитре (старинной, 4-х—6-ти струнной); имя его тогда писалось: не Bach, но *Backh»* (аналогичная заметка с незначительными разночтениями имеется в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. 41, л. 123). Славянские истоки в творчестве Баха, как и Гайдна и Бетховена, мало исследованы музыкознанием.

«...гофманские повести византийских летописцев».—Имеются в виду труды московского историка М. Т. Каченовского, основоположника так называемой «скептической школы» в историографии, отрицавшего подлинность древних летописей (в частности первоначального летописного свода Нестора) и утверждавшего, что они были созданы в XIII—XIV веках.

Нибур, Бартольд Георг (1776—1831) — немецкий историк, много сделавший для развития методов критического исследования древних исторических источников.

«...троянская война выпущена из введений к историям всех народов».— Некоторые современные Одоевскому историографы относили Троянскую войну к области поэтических вымыслов.

Стр. 409. *Иоганн Христофор Бах* (1671—1721) — воспитатель Себастиана.

«Berlin, p. 4».—Иоганн Себастиан Бах умер 28 июля 1750 года в Лейпциге. *Иоганн Христофор Бах* (1645—1693)—дядя Себастиана, был близнецом Иоганна Амвросия. Точное название книги Августа Рейсмана· «Von Bach bis Wagner; zur Geschichte der Musik».

Гафори, или Гафориус, Франклино (1451—1522) — выдающийся итальянский теоретик. Его сочинение «Theoricum opus musicae disciplinae» издано в 1480 году (2-е изд.—1492); *Вальтер,* Иоганн Готфрид (1684—1748) — автор музыкального словаря (Лейпциг, 1732), сообщающего ценные сведения о музыкантах той эпохи. Одно время был дружен с Бахом.

Теорба — басовый инструмент из семейства лютневых, с двойным резонансным ящиком.—Гравюра, приложенная к словарю Вальтера, воспроизведена в настоящем издании.

Соболевский, Сергей Александрович (1803—1870) — библиофил, друг Пушкина, сверстник М. И. Глинки по Благородному пансиону. Подтрунивая над музыкальными увлечениями Одоевского, Соболевский все же был глубоко привязан к своему «самому старому, лучшему другу». По возвращении в 1862 году в Москву Одоевский поселился вместе с Соболевским в доме Волконского по Смоленскому бульвару, № 21.

«Milano 1496».— Точное название труда Гафори: «Practica musicae sive musicae actiones in IV libris». Оба примечания отсутствовали в первом и втором изданиях новеллы.

Стр. 410. *Räthsel-Canon* — загадочный канон.

Sit trium series una — да сольются три воедино.

«Цецилия»—название музыкального журнала, издававшегося в 1824—1839 годах немецким теоретиком Готфридом Вебером. В 1842—1848 годах журнал редактировал Зигфрид Ден.

Керль, Иоганн Каспар (1627—1693) — немецкий органист и композитор, ученик Фрескобальди и Кариссими. Своей умышленно услож-

ненной «Черной мессой» хотел посрамить певчих перед своим удалением из Мюнхена.

Litaniae mortuorum discordantes — душераздирающие заупокойные службы.

Стр. 411. *«...Пахельбеля, Букстегуда...»—Фробергер,* Иоганн Готлиб (ок. 1610—1667)—выдающийся органный и фортепианный композитор; *Фишер,* Иоганн — автор многочисленных мадригалов, увертюр, сюит, арий и танцев; *Пахельбель,* Иоганн (1653—1706) — один из крупнейших представителей немецкого органного искусства до И. С. Баха. Был дружен с Бахами. Старший брат Себастиана был его учеником; *Букстехуде,* Дитрих (1637—1707) — знаменитый виртуоз на органе и композитор, с 1668 года и до конца жизни—органист церкви св. Марии в Любеке. В 1705 году Бах, получив отпуск, отправился пешком из Арнштадта в Любек (около 50 миль), чтобы послушать знаменитого органиста. Игра Букстехуде настолько потрясла Баха, что он забыл вернуться домой и вместо 28 дней пробыл в Любеке несколько месяцев.

Стр. 412. *«Вдохновение Себастияна, в это время, как и во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения».*— Мысль, заимствованная Одоевским у Бюффона.

«...то есть editio princeps...»—«...напечатанный в Неаполе Франческом де Дино, в лето господа 1480, в 4°, то-есть первое издание».

«...так называемую в лютеранской церкви конфирмацию».—Одоевский впадает в противоречие. Обряд конфирмации, то-есть приобщения к вере, по закону лютеранской церкви совершался над юношами и девушками, достигшими 14—16 лет и, следовательно, мог происходить не позднее 1702 года.

Стр. 413. *Quodlibet* (лат.)—«всякая всячина», «кто во что горазд»— род вокальных шуточных пьес, распространенных в немецком народно-бюргерском быту. Основан на приемах хоровой импровизации (иногда многоголосной), неожиданных контрастных сопоставлениях и звукоподражании. Quodlibet писали Жаннекен, Гомберт и др.

«...которой живой портрет можете видеть в Эрмитаже, в изображении молодой девушки, нарисованной Лукою Кранахом...»—Имеется в виду портрет принцессы из Саксонского дома немецкого живописца Луки Кранаха старшего (1472—1553), находящийся и поныне в картинной галерее Государственного Эрмитажа.

Стр. 416. *«...он в скорости переселился в вечную жизнь».*—Здесь неточность: Иоганн Христофор умер, когда Себастиану было 36 лет.

«Себастиян не возвращался более в Ордруф, но оставшись в Эйзенахе...»— Себастиан покинув Ордруф уехал не в Эйзенах, а в Люнебург еще при жизни брата.

«Говорят, что г. Бах умер», отвечал аккуратный лакей».—Это примечание отсутствовало в двух первых изданиях новеллы.

Стр. 418. *«...старого мастера Штейнера...»—Клоц*—фамилия известного немецкого семейства скрипичных мастеров XVII—XVIII вв. Большая часть скрипок, сработанных Клоцами, известна под именем Штайнеровских. *Штайнер* (Штейнер), Якоб (1621—1683) — выдающийся немецкий скрипичный мастер.

Стр. 422. *Метонимия* — замена одного слова или понятия другим, имеющим причинную связь с предыдущим.

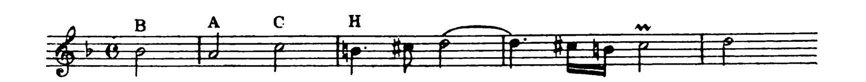
Стр. 423. *Конхоида* — вид геометрической кривой.

Стр. 424. *«...при взгляде на Цецилию Дюрера...»*—У Альбрехта Дюрера (1471—1528) нет изображения Цецилии. Творчество величайшего художника немецкого Ренессанса часто ассоциировалось у Одоевского с творчеством Баха. В дневнике от 12 декабря 1864 года он писал: «В концерте Музыкального общества—Suite de S. Bach. Точно ходишь по галерее, наполненной Гольбейном и А. Дюрером». («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 188).

Стр. 425. *«Я тебе выхлопотал место придворного скрипача в Веймаре..»*—Бах прожил в Веймаре с 1708 по 1717 год.

Стр. 426. *«...тогда мы всегда будем вместе».*— Анна Магдалина, ставшая женою Баха в 1721 году, была дочерью придворного немецкого трубача Вюлькена.

Стр. 427. *«...какие морщины она произвела на лице его».*—Этот же факт Одоевский приводит в статье «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» (1869).

«Известна бахова фуга на следующий мотив:»—Бах задумал фугу колоссальных размеров, третья тема которой была образована из нот, составляющих фамилию B—A—C—H. Вот эта тема:

В конце фуги все три темы должны были соединиться. Смерть прервала окончание сочинения, доведенного до 239-го такта. Четыре фуги на тему B—A—C—H, некогда приписывавшиеся Баху, оспариваются его биографами; две из них Шпитта относит к юношескому периоду композитора. Тема эта разрабатывалась впоследствии Бетховеном (неоконченная увертюра), Шуманом (фуга для фортепиано), Листом (фантазия и фуга для фортепиано), Регером; в России—Римским-Корсаковым (вариации на тему B—A—C—H для фортепиано, 1878, «Маленькая фугетта» в коллективных «Парафразах» для фортепиано, 1879).

Motetto (ит.) — мотет, многоголосное песнопение; впоследствии — название разнообразных многоголосных произведений.

Маршанд, прав.: Маршан, Жан Луи (1669—1732) — известный французский органист. Опасаясь состязания с Бахом, в 1717 году тайком покинул Дрезден.

Стр. 428. *ad aperturam libri* (лат.) — с листа.

Стр. 429. *Форшпиль* (нем.) — вступление, введение, интродукция, прелюдия, увертюра.

Стр. 430. *«...ученик знаменитого аббата Оливы, последователя славного Чести».*—Аббат Олива—личность вымышленная.—*Чести,* Марк Антонио (ок. 1620—1669) — выдающийся итальянский оперный композитор.

«Кариссими, Чести, Кавалли...» — *Кариссими,* Джакомо (ок. 1604—1674) — римский капельмейстер, прославившийся преимущественно ораториями; *Кавалли,* Франческо (1599 или 1600—1676) — итальянский оперный композитор.

Стр. 432. *«...пробудились при родных звуках...»*—Итальянское происхождение Анны Магдалины—плод вымысла Одоевского.

«...фуги in stillo francese».— по аналогии с aria francese — песнеобразными инструментальными пьесами гомофонного склада, с сохранением мелодии неизменно в верхнем голосе.

Стр. 434. *«...как удобно она может образоваться в фугу».*—

Гуммель, Ян Непомук (1778—1837) — знаменитый композитор, пианист, педагог, уроженец Братиславы, ученик Моцарта и Сальери. В 1820-х годах концертировал в Петербурге и Москве. Темой баховской Cis-dur'ной фуги Гуммель воспользовался в своем F-dur'ном ноктюрне, который Глинка инструментовал в 1854 году: «В память дружбы»—ноктюрн Гуммеля.

Passion's-Musik—«Страсти». Первым произведением грандиозно задуманного баховского цикла Passion-Musik были, очевидно, «Страсти по Иоанну». Из этого пятичастного цикла сохранились только «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» и частично «Страсти по Марку». Принадлежность Баху «Страстей по Луке» оспаривается исследователями.

«...когда Магдалина была уже на смертной постели». — В действительности Анна Магдалина пережила Баха на десять лет.

ФРАГМЕНТЫ

Опыт безымянной поэмы

Полностью публикуется впервые. Два небольших отрывка под названием «Опыт о безыменной поэме» напечатаны в первом томе «Русские писатели о литературе», Л., 1939, стр. 251—252. Подлинная черновая рукопись на 14 страницах хранится в бумагах А. А. Краевского в РО ГПБ, отчет 1889. Рукопись условно датируется нами началом 1840-х годов.

Стр. 439. *«...начатую песню одним продолжал другой...»*—Аналогичная мысль высказана Одоевским в «Опытах рассказа о древних и новых преданиях» (Сочинения, часть 3, стр. 43): «Независимо от отдельных лиц, производящих то, что вообще называется литературою, каждый самобытный народ в целости творит свою эпопею более или менее полную, более или менее сомкнутую. Такая эпопея есть поэтическое воплощение всех элементов народа, выражение его идеального характера, его быта, его радостей, его печалей, наконец, его собственного суда над самим собою. Таковы, например, русские песни; при внимательном рассмотрении нельзя не убедиться, что в них дело идет об одном и том же герое, об одной и той же героине; они не названы, ибо всякий знает их безыменное имя. Это имя—человек, как он представляется человеку в данной стране и в данную эпоху. Все эти песни, сказания суть отрывки из одной и той же классической поэмы, в которой отчетливо сохранено единство происшествия, то есть жизнь человека, представленная с различных сторон поэтического воззрения. Один завел песню, другой ее продолжает».

Стр. 441. *«...к более древним должны быть отнесены песни святочные и свадебные...»*—Еще в 1823 году в статье «О взгляде на Старую и Новую Словесность в России» Одоевский писал, возражая на статью А. Бестужева: «Справедливо ли, что наши народные песни не древнее трехсот лет (5)? Святошные и хороводные песни носят на себе отпечаток самой отдаленной древности; разумею их содержание, а не язык, беспрестанно изменявшийся и изменяющийся в изустном предании» (*-и-е.*—«Вестник Европы», 1823, № 2, январь, стр. 146).

Стр. 442. *«...произвел Ермаков и Хабаровых».—Хабаров,* Ярко (Ерофей) Павлович—сибирский землепроходец XVII века. Его именем названы город Хабаровск и поселок Ерофей Павлович Сковородинского района Амурской области РСФСР.

Этюды об органических законах музыкальной гармонии

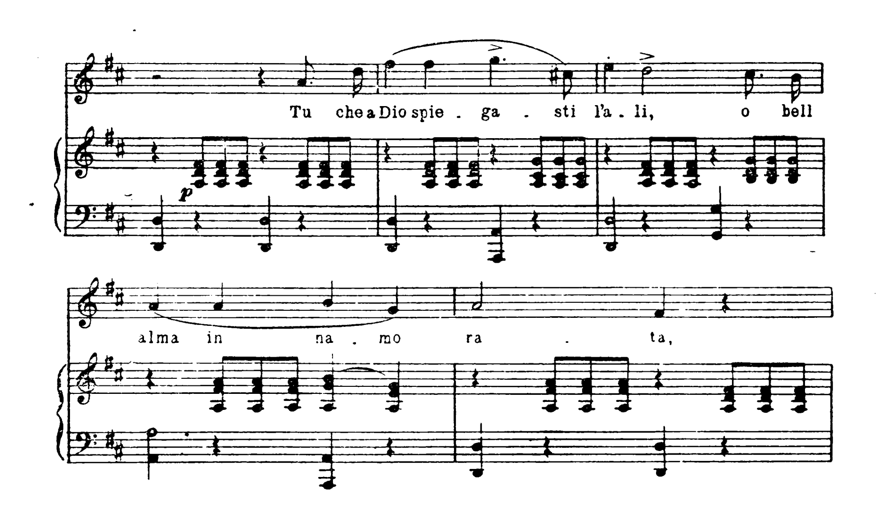
Публикуется впервые в переводе с французского. Авторская рукопись хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 159.

Стр. 444. *«...интонируемых нот...»*—в подлиннике — unitoniques.

Дюпре (Duprez), Жильбер Луи (1806—1896) — знаменитый французский певец (тенор), профессор Парижской консерватории (1842—1850), композитор, автор учебников пения.

Batti, batti, o bel Masetto» — «Ну, прибей меня, Мазетто» — начальные слова арии Церлины из первого действия оперы «Дон Жуан» Моцарта.

Стр. 445. *«le Fra poco»* — финальная ария Эдгардо из третьего действия оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти. Вот как эта ария звучит в подлиннике:



«Он играет вариации Дрейшока...»—Дрейшок, Александр (1818—1869) — знаменитый чешский пианист и композитор. В 1862—1868 годах состоял профессором по классу фортепиано в Петербургской консерватории и заведующим музыкальной частью в Театральном училище.

Опыт музыкальной ереси

(Посвящается М. И. Глинке)

Публикуется впервые. Рукопись, условно датируемая нами 1850—1856 годами, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 404.

Осмогласие

Публикуется впервые. Отрывок заимствован из записной книги Одоевского, условно датируемой нами 1860-ми годами. Хранится в РО ГПБ, арх. 0, пер. № 22, л. 159—160.

Стр. 451. *Под столпами погласиц* здесь разумеются опорные, тонально устойчивые звуки лада.

«Musique omnitone» (франц.) — омнитональная, т. е. всетональная музыка.

Стр. 452. *«sui generis»* (лат.) — своего рода, своеобразный.

«...Всю кожу перьями и шерстью испестрит».—Точная цитата из «Послания к Пизонам о Стихотворстве» Горация в переводе А. Мерзлякова:

Когда маляр, в жару, потея над картиной,
Напишет женский лик на шее лошадиной;
Все тело перьями и шерстью распестрит,
И части всех родов в урода поместит.

(Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев, А. Мерзлякова, часть вторая. М., 1826, стр. 319).

Понятие о фуге как художественном произведении

Публикуется впервые. Рукопись, условно датируемая нами 1860-ми годами, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 636, л. 207—211.

Стр. 454. *«...по крайней мере на милю».*—Сатирический рисунок выдающегося английского живописца Вильяма Гогарта (1697—1764) в 1753 году подарен художником своему другу Иошуа Керби, который использовал его в своей книге о перспективе. Гогарт говорит по поводу своей работы: «Кто делает рисунок без знания перспективы, могут делать такие нелепости, какие изображены на этой картине». Рисунок Гогарта под заголовком: «Перспективная карикатура» (с небольшим пояснительным текстом) при жизни Одоевского был воспроизведен в «Живописном обозрении достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития...», часть II, л. 23, стр. 177—178. Изд. Августа Семена, Москва, 1836. Рисунок Гогарта воспроизведен и в настоящем издании.

Стр. 455. *«...вообще эти правила дело бессознательной привычки, рутины».*— Данное утверждение решительно расходится со многими, глубоко верными взглядами Одоевского на рациональную и выразительную природу фуги, которые лежат в основе публикуемого фрагмента.

Фуга

Публикуется впервые. Рукопись, датируемая условно 1860-ми годами, хранится в РО БИЛ. Нотная тетрадь «Музыкальная грамота». М. 4047, л. 27, 26, 25.

Стр. 455. *Аллегри,* Грегорио (1584—1652) — итальянский композитор, автор знаменитого «Miserere», двух книг «Concerti», мотетов и др.

Стр. 456. *Марпург,* Фридрих Вильгельм (1718—1795) — выдающийся музыкальный теоретик. Его главный труд, упоминаемый Одоевским,— «Abhandlung von der Fuge» (1753—1754, две части; 2-е издание—1806; французский перевод автора — 1756).

Звуковые совпадения; опыт применения их закона к теории аккордов.

Публикуется впервые. Рукопись, условно датируемая нами 1860-ми годами, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 657, тетрадь автографов музыкальных произвдений, л. 4—10.

Стр. 457. *«...Гунке, Арнольда».—Царлино,* Джозеффо (1517—1590)— выдающийся итальянский теоретик, ученик А. Вилларта; *Кирхер,* Афанасий (1602—1680) — автор ряда музыкально-теоретических сочинений; *Саббатини,* Луиджи Антонио (1739—1809) — итальянский теоретик, ученик падре Мартини; *Азиоли,* Бонифацио (1769—1832) — итальянский композитор, дирижер, теоретик. В 1826 году в Петербурге издана его «Музыкальная грамматика, или теория музыки (в вопросах и ответах состоящая)»; *Фукс,* Джузеппе (Иоганн Иозеф) (1660—1741) — композитор и теоретик, автор известного труда «Gradus ad Parnassum»; *Фоглер,* Георг Иозеф, аббат (1749—1814) — знаменитый немецкий теоретик, композитор, органист, учитель Вебера и Мейербера. В 1788 году концертировал в Петербурге; *Ден,* Зигфрид Вильгельм (1799—1858) — выдающийся немецкий теоретик. У него учились М. И. Глинка, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, главное его сочинение «Theoretisch-praktische Harmonielehre» (1840); *Маркс,* Адольф Бернгард (1795—1866) — выдающийся немецкий теоретик, эстетик, педагог, автор четырехтомной работы «Die Lehre von der musikalischen Komposition» (1837—1847) и др., *Беллерман,*

Готфрид Генрих (1832—1903) — немецкий теоретик, автор книги «Der Kontrapunkt» (1862); *Вейтзман*, прав.: Вейцман, Карл Фридрих (1808—1880) — немецкий теоретик, контрапунктист. В 1830-х годах был регентом Annenkirche в Петербурге; *Вестфаль*, Рудольф Георг Герман (1826—1892) — филолог, был преподавателем Катковского лицея в Москве, автор статьи «Искусство и ритм. Греки и Вагнер» («Русский вестник», 1880), известен трудами в области древнегреческой теории метрики и ритма; *Амброс*, Август Вильгельм (1816—1876) — крупный чешский историк музыки; *Рихтер*, Эрнст Фридрих Эдуард (1808—1879) — композитор и теоретик, автор учебников гармонии, фуги и контрапункта; *Гунке*, Иосиф Карлович (1801—1883) — композитор, теоретик, педагог, по происхождению чех. В 1823—1827 годах был учителем музыки у помещика Полтавской губернии. В 1834 году поселился в Петербурге, где служил в качестве скрипача и органиста в оркестре императорских театров. Позднее был начальником нотной конторы императорских театров, преподавателем теории музыки в Придворной певческой капелле (с 1864 г.), с 1872 года—библиотекарь Петербургской консерватории. Как педагог и теоретик пользовался уважением Глинки, Одоевского, Серова, Стасова и др. Глинка назвал Гунке своим приятелем, «мастером своего дела». В числе его учеников И. Ласковский, О. Петров, Ю. Арнольд, Е. Азеев, С. Смирнов, С. Таборовский, румынский педагог и композитор Г. Музическу. Автор «Руководства к изучению гармонии», «Руководства к сочинению музыки» (в трех частях), брошюры «Письма о музыке» (СПб., 1863) и др. В 1839 году вместе с Дробишем издал в Петербурге «Новейшую фортепианную методу»; *Арнольд*, Юрий Карлович (1811—1898) — теоретик, композитор и педагог, ученик Л. Фукса и И. Гунке. Автор ряда работ по гармонии и теории древнерусской музыки. Известен своими «Воспоминаниями», М., 1892—1893, перевел на немецкий язык либретто «Руслана и Людмилы» Глинки (1843), «Русалки» Даргомыжского (1862), «Юдифи» Серова, «Орлеанской девы» Чайковского и др.

[Какая польза от музыки]

Публикуется впервые по рукописи, условно датируемой нами 1860-ми годами. Подлинник хранится в РО БИЛ. Нотная тетрадь «Музыкальная грамота», М. 4047, л. 28—35.

Стр. 461. *«...душа не считает чисел, но чует их сопряжение».*—Перевод см. в примеч. к статье «Русская и так называемая общая музыка»

Беседы о музыке. Беседа 1-я 28 Дек[абря] [18]62 г.

Публикуется впервые. Рукопись, писанная неизвестной рукой, с вставками и поправками Одоевского хранится в РО ГЦММК, арх. 0. № 428. Заключение с акустическими выкладками нами опущено.

Музыкальные беседы.

Публикуется впервые. Рукопись, условно датируемая 1860-ми годами, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 636, л. 334—339.

Стр. 465. *«...note sensible (semitonium modi)...»* — вводный тон.
«...4-мя следующими...»—Здесь в рукописи незаполненный пропуск.
Стр. 466. *«...повороты Левиафана».* — Речь идет об оратории Гайдна «Сотворение мира».
Стр. 467. *«...преимущественно из слов, с нею соединенных...»*—Критика этого взгляда дана во вступительной статье.

«...Фрикассе...» — старинный танец, нередко очень фривольный, пользовался успехом во Франции в конце XVIII века Слово имеет также значение: 1) барабанного боя, с учащающимися ударами, предназначавшегося в старину для сбора людей; 2) шуточное название многоголосных сочинений (в духе «Quodlibet») с различным текстом для каждого голоса.

Марчелло, Бенедетто (1686—1739) — выдающийся итальянский композитор и поэт.

Кастиль Блаз—прозвище Франсуа Анри Жозефа Блаза (1784—1857) —французского музыкального писателя, критика и переводчика.

«...и анданте и финал...»—Весь этот абзац вписан не рукою Одоевского, за исключением слов «in La».

Стр. 468. *«...для выражения которых бессильны и резец, и кисть, и слово».*— Этот абзац с незначительными разночтениями вошел в статью 1865 года «Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете».

Музыкальная азбука

Публикуется впервые. Работа условно датируется нами 1860-ми годами. Рукопись, выполненная неизвестною рукою, с поправками и вставками Одоевского, хранится в РО БИЛ, ф. Д. В. Разумовского. Статьи о музыке. М. 4049б.

Стр. 472. *Дефиниция* (лат).—определение слова, понятия.

[«Русский простолюдин...»]

Публикуется впервые. Подлинник хранится в РО ГЦММК, арх. 0, том «Материалы по вопросам древнерусского песнопения», $\frac{X}{233-279}$, л. 95—97 и условно датируется 1860-ми годами.

Стр. 481. *«...человека с чудною музыкальною организациею*]...—Слова, заключенные в прямые скобки, в рукописи вычеркнуты. Фамилия Молчанова всюду заменена словом «певец».

«...(при стр.   »—в рукописи страница не указана.

Стр. 482. *«...я пожертвовал fa♭ и ut♭, чтобы сохранить si♯ и mi♯...»* —Энгармоническое фортепиано Одоевского хранится в ГЦММК.

[«Прощай, девки...»]

Публикуется впервые. Подлинник хранится в РО ГЦММК, арх. 0, том «Материалы по вопросам древнерусского песнопения», $\frac{X}{233-279}$, л. 80—81 и условно датируется 1860-ми годами.

Стр. 482. *«...снежок порошица» (№ 13)».*—Номер в скобках здесь, как и в дальнейшем, означает ссылку на собственный рукописный сборник Одоевского с записями русских народных песен (хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 144, стр. 16, 17 и 29).

«У Троицы, у Сергия» (№ 12)»—Полное название песни: «У Троицы, у Сергия было под Москвою».

Музыка и жизнь

(В альбом Ольги Ив[ановны] Тимирязевой)

Публикуется впервые. Черновой автограф хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 407. Применяясь, повидимому, к уровню корреспондентки, Одоевский делает литературный набросок в духе фельетона, который нельзя рассматривать как полноценное выражение его взглядов на искусство.

Стр. 483. *Тимирязева,* Ольга Ивановна — московская пианистка, ученица Н. Г. Рубинштейна, близкая знакомая Одоевского.

Рюиздаль, прав.: Рейсдаль (Ruysdael), Якоб ван (1628—1682) — знаменитый голландский пейзажист. Упоминаемая картина «Болото» хранится в Государственном Эрмитаже.

Стр. 484. *«...даже Гранье...»—Сальватор*—фамилия нескольких итальянских художников, поэтому затруднительно сказать, о каком из них идет речь; *Каналетто,* Антонио (1697—1768)—прозвище известного итальянского живописца и офортиста Антонио Каналя. Его работы обращают на себя внимание правильным пониманием законов перспективы.

ПИСЬМА

А. Н. Верстовскому

Письма Одоевского к А. Н. Верстовскому впервые опубликованы в журнале «Советская музыка» за 1952 год, № 8, август, стр. 70—79. За исключением четвертого, все письма находятся в альбоме А. Н. Верстовского, хранящемся в РО ГЦТМ (157308, №№ 453, 113, 128, 110, 158, 452, 130, 51, 451, 455, 454, 344).

1

Стр. 489. *«...мою статью о кантатах...»*—Еще до напечатания своей статьи «Несколько слов о кантатах г. Верстовского (письмо к редактору)» Одоевский счел нужным отправить рукопись ее на просмотр композитору. Искренно тронутый поступком Одоевского, Верстовский писал ему: «Благодарность моя за лестный отзыв в вашем разборе о кантатах моих—превосходит самое восхищение! Любуясь точностию значения и силе, с которой вы смело устаиваете столь трудное поприще—каково кантата — нельзя придумать приятнейшего для меня подарка на новый год—как отзыв истинного любителя—знатока музыки—и естьли что могу просить прибавить—так это название любителя музыки—под сим знаменем легче мне будет бороться с Артистами!

Душевно желаю чтоб ваш новый год был для вас столь же приятен—как начал его накануне

Преданный Вам *Верстовский*

Романс я послал к вам!»

(«Щукинский сборник», выпуск девятый, М., 1910, стр. 376).

«...не забыть прислать мне теперь прекрасный Ваш Романс».— О каком романсе идет речь, ответить затруднительно.

2

«...теперь добиваюсь другой новой — ребенка».—Одоевский женился в 1826 году на Ольге Степановне Ланской (1797—1872) — сестре С. С. Ланского, впоследствии министра внутренних дел (женатого на племяннице Одоевского — Варваре Павловне); детей у Одоевского не было.

«...обрывки твоих Трех Песней...»—Имеется в виду кантата «Три песни» на слова В. А. Жуковского.

Стр. 490. *«Видаешь ли Алябьева? Что с ним? Напиши мне непременно».* — Одоевский сошелся с Алябьевым, повидимому, около 1823 года, когда Алябьев окончательно поселился в Москве. Просьба уведомить об Алябьеве, несомненно, связана с судебным делом, в котором композитор оказался замешан в 1825 году. Несмотря на недоказанность обвинения в смерти помещика Времева, Алябьева в начале 1828 года лишили чинов, орденов, дворянского звания и сослали в Тобольск.

«...но всех важнее Reicha...» — Речь идет об одном из музыкально-теоретических трактатов Антонина Рейхи (1770—1836) — крупного чешского композитора, теоретика и педагога.

«...и мы гремим на всю улицу».—В первые же месяцы после водворения в Петербурге Одоевский сближается со многими столичными музыкантами—«фанатиками музыки», в числе которых был и Глинка.

«Недавно я слышал оркестр волторн с клапанами»—Одоевский имеет здесь в виду, повидимому, хроматическую валторну с вентилями, входившую в ту пору в употребление.

Дерфельд, Антон (отец) — отличный кларнетист, в 1807 году служил в оркестре Немецкой оперы в Москве, впоследствии капельмейстер оркестра русских гвардейских войск, один из учредителей С. Петербургского Филармонического общества. Умер в 1829 году.

«Бабушкины попугаи» (1819) — один из первых водевилей с музыкой Верстовского (текст Н. И. Хмельницкого).

«...зато Самойлова далеко не заменяет Лисицыной...»— Самойлова, Мария Васильевна, дочь известного оперного певца В. М. Самойлова. В 1829 году дебютировала в Петербурге как певица, в 1834 году перешла в драматическую труппу; по некоторым сведениям, училась у Д. Фильда, умерла в 1880-х годах; *Лисицына,* Анна Ивановна, поступила на московскую сцену в 1806 году, ранее пела на сцене Петровского театра. Сестра известной певицы Марии Ивановны Лисицыной (по мужу—Буденброк), сестра музыканта Лисицына, «поступившего к театру из московских купцов». Еще была жива в 1850 году.

«...не он, но Колумб...»—Писарев, Александр Иванович (1803—1828) —известный московский водевилист, пользовавшийся большим успехом в 1820-х годах; по определению В. Белинского, «человек замечательно даровитый в сфере мелкой житейской литературы». Сверстник Одоевского по Московскому университетскому благородному пансиону (окончил в 1821 году), сотрудничал с Верстовским; *«Христофор Колумб»* — неоконченная комедия А. Писарева. Пролог из нее под названием «Несколько сцен в кондитерской лавке» напечатан в «Драматическом альбоме для любителей театра и музыки на 1826 год», изд. А. Писаревым и А. Верстовским. В «Московском вестнике» на 1829 год (часть первая. Изящная словесность, стихотворения) опубликовано «действие первое из исторической комедии: Христофор Колумб» (стр. 48—79).

Шпринг, Мориц — дирижер, скрипач и композитор, в 1804—1806 годах «директор музыки» немецкой частной оперной труппы, игравшей в Москве в Петровском театре, автор опер «Основание Москвы» (1806), «Цыгане», русских вариаций и др. По некоторым сведениям в конце 1820-х годов был капельмейстером оркестра Шепелева на Выксинском заводе.

3

Стр. 491. *«Эх! Александр Андреич, дурно брат!..*—слова Фамусова, обращенные в Чацкому (комедия «Горе от ума» А. Грибоедова; действие второе, явление третье).

«...где я занимал должность Секретаря...»— Одоевский был назначен на должность секретаря Общего собрания цензурного комитета 20 сентября 1827 года; с 25 июля 1828 года числился столоначальником департамента духовных дел иностранных вероисповеданий.

Загоскин, Михаил Николаевич (1789—1852) — известный писатель, автор либретто трех опер Верстовского—«Пан Твардовский», «Аскольдова могила» и «Тоска по родине». Либретто первой оперы написано Загоскиным по собственной повести того же названия.

«..Русалок и Волшебного Охотника...»—Имеется в виду четырехчастный цикл «Русалка» с музыкой Ф. Кауэра, К. А. Кавоса и С. И. Давыдова; *«Волшебный охотник»* — опера «Волшебный стрелок» К. М. Вебера.

4

Стр. 492. Письмо воспроизводится по неоконченному черновику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 113, и представляет собой ответ Одоевского на письмо Верстовского, написанное вскоре после петербургской премьеры его оперы «Пан Твардовский». Опера была представлена 28 января 1829 года в бенефис Нимфодоры Семеновны Семеновой, исполнительницы роли Юлии (первая постановка оперы—в Москве на сцене Большого театра, 24 мая 1828 года). В октябре 1851 года опера возобновлена в Петербурге и в сезон 1851—1852 годов дана была пять раз, а в два последующие сезона по одному разу.

«Но, впрочем, не полагай, чтобы твоя пиеса шлепнулась...»—Под впечатлением известий о неудачной постановке в Петербурге своего первого оперного произведения Верстовский писал Одоевскому:

«Бесценный князь

Владимир Федоровичь.

Еслиб я не уверен был в твоей дружбе — я бы был в праве весьма на тебя сердиться.—Что вы сделали из моего Твердовского? Не стыдноли произведение Русских писателей таким образом поставить на сцену, что еслиб эта опера была самого Моцарта, то и тогдаб должна была шлепнуться!—Это вы называете улучшение театра! Бог вам судья.— А тебе еще более стыдно, что ни одного разу не был на репетиции — и ничего не заметил! Но кончим это. Пьеса упала, но все таки пишу на зло вам — пишу новую оперу *Вадим...»* (цит. по подлиннику, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 322. Впервые опубликовано И. А. Бычковым: «Из переписки князя В. Ф. Одоевского». «Русская старина», 1904, апрель, стр. 202).

«...которое отозвалось и в Сев[*ерной*] *Пч*[*еле*]*...»*—Имеется в виду статья об опере Верстовского за подписью: «М-л Я-в» [Михаил Языков] в «Северной пчеле» от 2 февраля 1829 года, № 15.

«...цыганскую песню...» — Цыганская хоровая песня «Мы живем среди полей» сразу же завоевала широчайшую популярность.

Стр. 493. *Самойлов,* Василий Михайлович (1782—1839) — выдающийся оперный певец, родоначальник известной артистической семьи. Голос Самойлова был «высокий грудной звучный тенор, пение его было полно страсти и огня и к тому же он был актер первостепенный» (А. Вольф. Хроника петербургских театров, часть I, СПб., 1877, стр. 10). Одоевский недооценивал замечательного певца.

Резанцев, правильно: Рязанцев, Василий Иванович (1803—1831) — талантливый комический актер. Играл в операх, комедиях и водевилях, сначала в Москве, а с 1828 года в Петербурге. Исполнитель роли Гикши в опере «Пан Твардовский» (Петербург, 28 января 1829 года).

«...qu'il ne faut jamais d'instrument dominant ni dans Symphonie, ni dans un Opéra».— «Не следует давать предпочтение одному инструменту ни в симфонии, ни в опере». Виолончель, действительно, весьма щедро и нерасчетливо используется в операх Верстовского.

«...послушай его Сампсона, его Иуду Маккавея...»—«Самсон» и «Иуда Маккавей»—оратории Генделя. Первое исполнение «Самсона» в России состоялось в Москве 12 марта 1783 года.

«...здешняя Музыкальная Академия и которой я членом [...]».—К творчеству Л. Шпора Одоевский впоследствии заметно охладел; *—Музыкальная Академия»* — Singacademie — немецкое хоровое общество в Петербурге, основанное в 1822 году А. А. Беллингом.

5

«...Норов вместе с Ласковским издает Музыкальный альбом».—Норов, Николай Николаевич (1802—1860) — с 1845 года товарищ министра финансов и сенатор, композитор; *Ласковский,* Иван Федорович (1799—1855) — даровитый композитор и пианист, автор многочисленных, преимущественно фортепианных произведений. М. Балакирев нередко выступал в концертах с фортепианными произведениями Ласковского, а после его смерти издал их у Фракмана в Петербурге. Норов и Ласковский выпустили «Лирический альбом на 1832 год», где напечатана баллада Одоевского для голоса и фортепиано «Le Clocheteur des Trépasses».

Стр. 494. *«...надеюсь, что по старой дружбе не откажешь».*—Речь идет о романсе Верстовского на слова А. С. Грибоедова «Ах, точно ль никогда», предназначавшемся для оперы-водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (текст А. Грибоедова, куплеты П. Вяземского и А. Грибоедова). Романс не был напечатан в «Лирическом альбоме» Ласковского и Норова. Не удалось Одоевскому опубликовать его отдельным изданием (фортепианное переложение, повидимому, принадлежало Одоевскому). Романс впервые опубликован Музгизом в 1949 году к 150-летию со дня рождения Верстовского.

6

Стр. 495. *Гассе,* Иоганн Адольф (1699—1783)—плодовитый и известный в свое время немецкий оперный композитор.

«...помещу Биографию Себастьяна Баха».—О новелле Одоевского «Последний квартет Бетховена», опубликованной в альманахе «Северные цветы на 1831 год» — см. примечания на стр. 645—648; новелла «Себастиян Бах» увидела свет лишь в 1835 году в журнале «Московский наблюдатель» (часть II, май).

Волконский, Григорий Петрович (1808—1882) — председатель Петербургского учебного округа. Должность эту оставил по интригам министра народного просвещения С. С. Уварова. Через Волконского Одоевский помогал «Отечественным запискам» и особенно Белинскому обходить цензурные барьеры. В 1851 году Волконский «заведывал» русскими художниками, посланными в Италию Академией художеств, был председателем русской археологической комиссии в Риме. Волконский горячо интересовался музыкой, был близко знаком с Глинкой, участвовал во многих благотворительных концертах в качестве певца, был почетным членом С. Петербургского Филармонического общества. По воспоминанию О. А. Пржецлавского, он обладал великолепным basso profondo, который «не имел подобного себе в Европе. Довольно сказать, что знаменитую каватину Зороастра из «Волшебной флейты» он пел так, как она написана Моцартом, чего исполнить не мог никто, кроме Беллони, для которого она и была сочинена» («Русская старина», 1874, ноябрь, стр. 462—463). Юрий Арнольд указывает, что Волконский, «кажется», был учеником Россини (Воспоминания Юрия Арнольда, вып. II, М., 1892, стр. 209). Новеллу «Себастиян Бах» Одоевский посвятил Мих. Ю. Вельгорскому и Г. П. Волконскому.

«...jusqu'a la moëlle des os».— «До мозга костей».

Погодин, Михаил Петрович (1800—1875) — реакционный историк-славянофил, археолог и журналист. Через него Одоевский переслал в Москву настоящее письмо. На обороте письма приписка Б. Врасского.

7

Аднер — шведский кларнетист-виртуоз, впервые концертировавший в России в 1830 году.

Братья *Бендеры*—петербургские музыканты (кларнетист и фаготист).

Стр. 496. *«...было бы очень любопытно».*—Речь идет, повидимому, о «Песне сторожевой девы» (из оперы «Вадим»), которая была в виде приложения напечатана в первом номере «Молвы» за 1833 год (вторник, 3 января).

«А видел ли Новоселье?»—Имеется в виду вышедшая в 1833 году первая часть литературного альманаха «Новоселье», издававшегося А. Смирдиным, который поддерживал Булгарина и Сенковского.

8

Каратыгин, Василий Андреевич (1802—1853) — выдающийся русский актер-трагик. Искусство Каратыгина отличалось холодной рассудочностью и тщательной отделкой игры. В статье «Гамлет, принц Датский...» Одоевский восторженно отзывается о Каратыгине, полагая, что «теперь на Европейской сцене никто не в состоянии исполнить в таком совершенстве роль Гамлета» (Кн. В. О. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» от 6 ноября 1837 года, № 45, стр. 440).

«...я справлялся об Обероне...»—Верстовский запрашивал Одоевского в неопубликованном письме (без даты): «Нельзя ли достать в Петербурге партиции Оберона Вебера.—У меня есть пропущенный цензурою перевод пьесы — есть фортопьянная партия с голосами, да нет партиции.—Уведомь могу ли ее получить.—Где?—и что она будет стоить?» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 322).

«...собираюсь покупаться в Ревельских ваннах».—Лето 1834 года Одоевский провел в Ревеле (ныне столица Эстонской ССР Таллин). Там он закончил своего «Себастияна Баха».

Стр. 497. *«...я по крайней мере не совсем ошибался...»*—Слова Одоевского о Писареве комментируют фразу Верстовского из цитированного выше неопубликованного письма: «Как не обманешь покойного Писарева, который уверял, что от тебя не будет проку». В ответ на эти слова Одоевский вспоминает враждебные выпады Писарева против «Горя от ума» Грибоедова и свою борьбу в защиту комедии.

«...je suis petit quand je me contemple, je suis grand quand je me compare». — «Я мал, когда себя созерцаю, я велик, когда себя сравниваю».

9

«...я Редактор по части музыки в Енциклопедич[*еском*] *Лексиконе...»*— В 1836—1838 годах Одоевский состоял редактором музыкального отдела в «Энциклопедическом лексиконе», издававшемся петербургским книгопродавцем и владельцем крупной типографии А. А. Плюшаром. История этого издания заслуживает внимания. С самого начала его в 1834 году Одоевский вместе с Пушкиным занял резко отрицательную позицию к затее Плюшара. Их вовсе не соблазняло участие в коммерческом предприятии в компании с Булгариным, Гречем, Свиньиным и им подобными. Понимая, что успех задуманного дела в значительной степени зависит от участия в нем известных русских литераторов, ловкий Плюшар повел дело так, что ни Пушкин, ни Одоевский не решались открыто высказаться против сотрудничества в словаре, в котором руководящая роль принадлежала Булгарину—человеку «двойной профессии», осведомителю начальника III отделения Бенкендорфа. Последнему, как известно, было поручено наблюдение за политическим поведением Пушкина.

16 марта 1834 года Пушкин и Одоевский были приглашены к Н. И. Гречу на первое организационное собрание по поводу «Конвер-

сационс Лексикона». В тот же день Пушкин писал Одоевскому: «Соглашаюсь с Вашим сиятельством, что нынешний вечер имеет свою гадкую и любопытную сторону... Поедем: что за беда? Ведь это будет мирская сходка всей республики. Всего насмотримся и наслышимся. А в воровскую шайку не вступим». Накануне собрания Пушкин отправил Одоевскому еще одну записку: «Едете ли Вы на совещание к Гречу? Если да, то отправимся вместе; одному ехать страшно: пожалуй, побьют».

Присутствовавший на собрании цензор А. В. Никитенко в тот же вечер отметил в дневнике: «Пушкин и князь В. Ф. Одоевский сделали маленькую неловкость, которая многим не понравилась, а иных и рассердила. Все присутствующие, в знак согласия, просто подписывали свое имя, а те которые не согласны просто не подписывали. Но князь Одоевский написал: «Согласен, если это предприятие и условия оного будут сообразны с моими предположениями». А Пушкин к этому прибавил: «С тем, чтобы моего имени не было выставлено» (А. В. Никитенко. Записки и дневник, том I, СПб., 1904, стр. 239—240). Подлинный текст приписки Пушкина гласит: «Согласен участвовать, если имени моего не будет упомянуто, и если все условия редакции будут мне известны и сообразны с моими предположениями. А. Пушкин» (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, том X. Изд. Академии наук СССР, М., 1949, стр. 640). На следующий день Пушкин записал в дневнике о происходившем накануне: «Я подсмотрел много шарлатанства и очень мало толку. Предприятие в миллион, а выгоды не вижу. Не говорю уже о чести. Охота лезть в омут, где полощутся Булгарин, Полевой и Свиньин. Гаевский подписался, но с условием. Князь Одоевский и я последовали его примеру». 2 апреля Пушкин отметил в том же дневнике, что Одоевский, доктор Гаевский, Зайцевский и он сам «выключены из числа издателей Conversation's Lexicon. Прочие были обижены нашей оговоркою; но честный человек, говорит Одоевский, может быть однажды обманут; но в другой раз обманут только дурак. Этот лексикон будет не что иное, как «Северная Пчела» и «Библиотека для чтения» в новом порядке и объеме».

Одоевский принял на себя обязанности редактора музыкального отдела «Энциклопедического лексикона» в 1836 году, после ухода Греча с поста главного редактора. Одоевский поместил в нем, начиная с восьмого тома, одиннадцать статей: «Валторна», «Варган» (совместно с Д. И. Языковым), «Вариация», «Вводный тон», «Вибрато», «Вивальди», «Виваче» «Виола», «Виолончель», «Волынка» и «Гавот».

Из письма к Верстовскому мы видим, с какой горячей заинтересованностью Одоевский относился к своим обязанностям, отыскивая материалы для статей «о замечательных людях нашего отечества».

Стр. 497. В ответ на просьбу Одоевского прислать свою биографию, Верстовский написал большое интересное письмо, опубликованное в «Бирюче петроградских государственных театров», сборник статей II, 1920, стр. 227—241. Ни одна из задуманных Одоевским статей о русских музыкантах не была напечатана, что, повидимому, и послужило причиной выхода Одоевского из состава сотрудников лексикона. Это предположение находит свое подтверждение в сообщении, появившемся в «Северной пчеле» от 16 сентября 1838 года, № 208: «Князь В. Ф. Одоевский поручил нам объявить, что он не принимал никакого участия в составлении XIV тома Энцикл[опедического] Лексикона и что имя его помещ[ено] в списке сотрудников оного без его желания и ведома».

В 1844 году, в связи с выходом собрания сочинений Одоевского, «Библиотека для чтения», (том 66, отдел VI, стр. 1—9) поспешила, по его выражению, «намаклатурить» анонимную стряпню, с пошлыми и невежественными выпадами против его творчества, в особенности против статьи «О вражде к просвещению», напечатанной в 1836 году во второй книге пушкинского «Современника». Одоевский с полным основанием расценил выступление «Библиотеки для чтения» как попытку отомстить за то, что он, «не запинаясь», «во всеуслышание» произнес

свои слова о плюшаровском словаре, «к сожалению, оправданные последствиями». «Вот что было сказано: Енциклопедический Лексикон будет, как видно, второю Библиотекою для Чтения; благородного человека можно обмануть один раз, но два раза сряду обманывают только дураков. Я соглашусь принять участие в сем деле тогда только, когда состав редакции будет соответствовать достоинству издания. Пушкин записал эти слова в своем дневнике, который хранится в его бумагах». Последние тома «Энциклопедического лексикона» (прекратившегося на 17-м томе) Одоевский называет «невероятными», полагая, что они «в конце концов убили сие издание, на которое потрачено напрасно столько трудов людьми добросовестными и столько невозвратимой доверенности публики!» (цит. по книге П. Н. Сакулина «В. Ф. Одоевский», том I, часть II, стр. 415).

Стр. 498. *Давыдов,* Степан Иванович (1777—1825) — композитор, директор музыки императорских театров в Москве. Музыкальное образование получил под руководством Д. Сарти. Автор духовных композиций, театральной музыки («Русалка», 1803), инструментовок русских народных песен.

«Если попадется что о Гантошкине, о Дице, о Дегтяреве...»—Гантошкин, правильно: Хандошкин, Иван Евстафьевич (1747—1804) — крупнейший русский скрипач XVIII века, «первый сочинитель и игрок русских песен». Вскоре после обращения Одоевского к Верстовскому с просьбой о розысках материалов о Хандошкине, на страницах «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» от 28 августа 1837 года, № 35, стр. 346, появилось объявление, напечатанное несомненно по инициативе Одоевского: «Все имеющие какое-либо сведение об известном Русском музыканте *Гандошкине* приглашаются сообщить их в редакцию Литературных прибавлений. Такое известие будет принято с благодарностию. Достоверные рукописи его сочинений по сему предмету будут покупаемы».

В результате Одоевскому удалось разыскать современника Хандошкина и записать от него некоторые сведения, существенно обогащающие биографию замечательного русского музыканта. Записи Одоевского опубликованы в книге И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство». Очерки и материалы, том I, Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 353—359; *Диц,* или Тиц, Антон Фердинанд, по другим сведениям Август Фердинанд (1742—1810) — скрипач и композитор, автор струнных квартетов, скрипичных дуэтов и романсов, среди которых наиболее известен «Стонет сизый голубочек» (на слова И. И. Дмитриева). В квартетах Дица широко использованы русские народные песни; *Дегтярев* (Дехтярев) — Степан Аникеевич (1766—1813) — композитор, ученик Д. Сарти. Был певчим, впоследствии капельмейстером капеллы и домашнего оркестра графа Шереметева. Автор первой русской оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (слова Н. Д. Горчакова), исполненной в Москве 9 марта 1811 года. Перевел с итальянского труд Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей Музыки» (СПб., 1805).

10

Шевырев, Степан Петрович (1806—1864) — поэт и литературный критик, профессор русской словесности Московского университета, автор либретто оперы «Вадим» Верстовского.

Бартенева, Прасковья Арсеньевна (1811—1872) — выдающаяся русская певица (сопрано).

Стр. 499. *Графы Виельгорские* — (о Михаиле Юрьевиче—см. примеч. на стр. 550); и Матвей Юрьевич (1787—1863) — превосходный виолончелист, один из основателей Русского музыкального общества. В 1838 году Одоевский писал: «Говоря о нынешнем состоянии музыкального искусства в России, должно упомянуть о том благодетельном влиянии,

которое с давнего времени имеют на музыку в Петербурге, и следовательно в России, графы Виельгорские, из которых один (гр[аф] Михаил Юрьевич) отличный сочинитель и один, быть может, из самых глубоких музыкантов в Европе, другой (гр. Матвей Юрьевич), отличный виолончелист. У них в доме бывают лучшие музыкальные вечера, в которых участвуют первые Петербургские артисты; их просвещенное покровительство поддерживает здешних музыкантов и привлекает новых из чужих краев» (Примечание Одоевского в Истории музыки соч. Г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с французского Е. Воронова. СПб., 1838, стр. 397—398).

«...в чем не сомневаюсь».— В ответ на письмо Одоевского Верстовский писал (письмо без даты): «Ужасно ты поджег меня твоим вызовом — не доконча еще письма, я уж был в половине будущего сочинения! Какого? На какие стихи? — Все это гнездилось в тумане моего вображения—одно только было соображено к концу письма, что сочинение или в C-Dur или в F-Majeur—и что оно в четыре четверти! Но на тысячу человек—и по крайней мере в две недели! Согласен, что это, брат, по курьерски — в России скоро ездят, да не скоро пишут—тем более что нам теперь стыдно по-старинному писать, и мне же, которого так и едят то пчелы—то кони[1]. Но все-таки я начинаю и во всяком случае это пригодится. Если успею пришлю, если же запоздаю—то уж похлопочи, чтоб дали хорошенько мой Гимн, кажется, уже петый в патриотическом концерте с трубами. И слышал ли ты и что скажешь о нем? Он также писан по заказу и в четыре дня—но это не оправдание — в Афише этого ведь не скажеш! Уведомь меня и дай совет, как лучше образовать ту мысль, которая пришла мне в ту минуту, в которую я читал письмо твое. Мне хочется написать П о с л е д н и й д е н ь П о м п е и. Начать его шумным вступлением веселых хоров — в оркестре слышны звуки национальных плясок и даже некоторой оргии празднующего и беспечного народа, во время которой начинается уже слышатся род подземного шума нескольких тимпанов следующей фигуры[2]. Там, где 1000 музыкантов, можно набрать шесть литавр—и эта фигура могла бы передаватся в контрабасы с альтами и потому слилась бы в полном оркестре с диким хором народа, который бы после фуги должен умолкнуть и в оркестре должно снова водворяться спокойствие, оканчивающееся в печальном роде. Тут могут быть шесть виолончелей с арфами. Вот первая оболочка. Теперь мне приходит на мысль вывести певца в роде импровизатора как в Египетских ночах Пушкина—который бы передавал мысль музыкальному слушателю — потому что когда хор умолкнет и прежде нежели он начнет — импровизатор мог бы развернуть эту идею в некотором речитативе!—Впротчем все это еще смутно в моем воображении — и по этой идеи требует развития и обработки» («Щукинский сборник», выпуск девятый, М., 1910, стр. 374—375).

11

«...по хору Генделя из Маккавеев или Мессии». — *«Мессия»* — оратория Генделя.

«Где Алябьев?»—Во второй половине 1830-х годов Алябьев жил в Москве на полулегальном положении.

Стр. 500. *«...une tempête dans une casserole...»*—«Буря в стакане воды».

«Прочти об себе в Русском переводе Истории музыки Штаффорда— статью о музыке в России».— История музыки соч. Г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с фран-

---

[1] Здесь игра слов: под пчелами подразумевается булгаринская газета «Северная пчела»; кони — фельетонист, критик и водевилист—Ф. А. Кони. *Г. Б.*

[2] Нотный пример отсутствует в публикации — *Г. Б.*

цузского Е. Воронова. СПб., В Гуттенберговской типографии, 1838. Глава XXIV. Краткий взгляд на состояние музыки в России, составл. Е. Вороновым. «При составлении этой статьи,—говорит переводчик,— я воспользовался некоторыми замечаниями князя В. Ф. Одоевского». Однако Одоевский умалчивает, что он является автором характеристики Верстовского в названной книге. «Верстовскому,— писал Одоевский,— принадлежит честь создания русской комической оперы, которая, хотя получила начало от переводных французских водевилей, но введением новых, ныне почти сделавшихся народными мотивов, лучшим употреблением инструментовки, обратилась в настоящую комическую оперу. На сем поприще замечательны многие музыканты, из аматеров: Алябьев, отличный гармонист, граф М. Виельгорский; из артистов: Маурер, Шольц, Геништа.— Из настоящих опер Верстовского дана была в Петербурге—Пан Твардовский, отличающаяся особенно хорами. Другие оперы его: Вадим, Аскольдова могила, не были играны в Петербурге. Знатоки находят в особенности большие достоинства в последней. В 1827 и 1828 годах г. Верстовский издавал: Музыкальный альбом. Прим. Кн[язя] Вл[адимира] Од[оевского]» (стр. 393).

«...мою статью в 12 № Литературных прибавлений 1838 года, стр. 237)».— Статья «Гензельт» публикуется в настоящем издании.

«...что будут у Вас в Москве толковать об них».— С выходом обновленных «Отечественных записок» Одоевский связывал надежды на объединение прогрессивных сил русской журналистики. Будучи одним из активных деятелей журнала, Одоевский оказывал поддержку тому направлению, которое стремился придать журналу Белинский.

12

Мортье де Фонтен, Генрих Луи Станислав (1816—1883) — пианист, в 1853—1860 годах жил в Петербурге. Известен своими «историческими» концертами и пропагандой творчества Бетховена. Исполнительское искусство его высоко оценено А. Серовым.

13

Стр. 501. *Григорьев,* Григорий Григорьевич — отличный скрипач, рано умерший. С большим успехом впервые выступил в Петербурге в 1855 году. В письме к Л. И. Шестаковой от 22 мая 1855 года Глинка называет Григорьева «весьма талантливым скрипачом».

В ответ на письмо Одоевского Верстовский писал ему 7 марта 1856 года: «Ты дорогой мой, любимый и уважаемый Князь начинаешь свое письмо «Помянув дни древние»,—а я начну продолжая «Помянух дни древние и поучихся» [...]

«Уединение мое не помешало мне впрочем, оказать готовность мою рекомендованному тобою Г. Григорьеву, и пособить чем только могу—что я с сердечною готовностию и исполнил. Он вполне заслуживает и справедливой похвалы и твоей лестной рекомендации. Хотя я не совсем доволен нынешними скрипичными флажолетами и отсутствием настоящей певучести. Дай бог чтоб Григорьев не пошел только с отчаяния по тропе русских художников и не сделался бы впоследствии Primo пьянчини!» («Щукинский сборник», выпуск, девятый, М., 1910, стр. 370—371).

В том же выпуске «Щукинского сборника» имеются еще три письма Верстовского к Одоевскому (от 29 ноября 1860 года и от 14 и 27 января 1861 года), однако ответы на них обнаружить не удалось, так же

как и на неопубликованное письмо Верстовского к Одоевскому от 12 февраля 1861 года, хранящееся в РО ГЦММК.

От редакции «Энциклопедического лексикона»

Письмо опубликовано в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» от 15 мая 1837 года, № 20, стр. 195.

Стр. 501. *«...в одной из рецензий на «Энциклопедический лексикон».*— Об «Энциклопедическом лексиконе»—см. примеч. к 9 письму Одоевского к Верстовскому.

Резвой (Резвый), Модест Дмитриевич (1807—1853)—крупный русский музыкальный ученый и лексикограф, композитор, виолончелист и музыкальный деятель. Сын генерал-майора, героя Отечественной войны 1812 года. Перевел книгу И. Л. Фукса (учителя Резвого) «Практическое руководство к сочинению музыки в пользу самоучащихся...», составитель музыкального словаря (см. примеч. к следующему письму, стр. 670—672); окончательно уточнил основную музыкально-теоретическую терминологию, утвердившуюся в отечественной практике (лад, трезвучие, доминантсептаккорд и их обращения и др.). В 1835—1837 годах Резвой был редактором музыкального отдела «Энциклопедического лексикона» Плюшара (с 1-го по 6-й том включительно; его преемником стал Одоевский). Составитель музыкального словника лексикона и автор ряда статей. Такие статьи, как «Аккомпанемент», «Аккорд», «Аппликатура», «Ария», «Бас», «Ведение голосов» и др., обнаруживают широкое знакомство с современной музыкально-теоретической литературой. Из музыкальных статей Резвого выделяются: «Адольф Гензельт» («Северная пчела», 1838, № 62), «О сущности музыки» («Отечественные записки», 1839, т. III, кн. 5, отд. IV), «Музыкальные общества в С. Петербурге» («Художественная газета», 1841, № 10) «Иван Андреевич Батов» («Северная пчела», 1841, №№ 206—207), «Историческая оратория Петр Великий» (там же, 1842, № 53), «Древние напевы православной церкви. Новые издания сих напевов» (там же, 1848, № 71). Резвой — автор симфонии, интродукция и аллегро из которой исполнялись в Петербурге 24 марта 1841 года, «Канцонетты», опубликованной в «Лирическом альбоме» Ласковского и Норова (СПб., 1832), «Duettino», напечатанного в третьей тетради «Собрания музыкальных пиэс, составленного Глинкою» (СПб., 1839). Резвой—один из основателей «Русского симфонического общества» и директоров «Общества любителей музыки». В 1835 году избран почетным членом С. Петербургского Филармонического общества.

В 1825—1835 годах Резвой преподавал русскую и всеобщую историю в Петербургском инженерном училище; в 1839 году издал в Петербурге объяснительные тексты к гравированным Ф. Бруни изображениям из русской истории. Резвой проявил себя как талантливый мастер портретов-миниатюр и литографий. В 1839 году Академия художеств избрала его, «известного любовию к искусствам и отличными успехами в рисовании и музыке»,— «почетным вольным общником». В 1844—1850 годах Резвой состоял секретарем Общества поощрения художеств.

Одоевский с большим уважением относился к Резвому, высоко ценя в нем образованного музыканта. Девять писем его к Одоевскому свидетельствуют об их дружественных отношениях. В 1838 году Резвой рисовал виньетки с изображениями Бетховена и Баха к музыкальным новеллам Одоевского (см. неопубликованное письмо Резвого к Одоевскому от 30 октября 1838 года в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 924). Местонахождение рисунков пока не установлено.

Стр. 501. *«...в первых семи томах «Энциклопедического лексикона...»*— Большая статья Резвого «Ведение голосов» напечатана в 9 томе «Энциклопедического лексикона».

Письмо в редакцию «Литературной газеты»

Опубликовано в «Литературной газете» от 15 марта 1845 года, № 10, стр. 185—186.

Стр. 502. *«В одном из последних нумеров вашей газеты...»*—Имеется в виду анонимная заметка: «Ж у р н а л и с т и к а. Ответ «Северной пчеле» на суждение ее об опере «Бьянка и Гуальтьеро» и критика на эту оперу в «Литературной газете» от 8 марта 1845 года, № 9, стр. 170. В заметке говорилось: «...мы не согласны наделить г. Резвого славою Спонтини и Мейербера, как делает «Сев[ерная] пчела», называя его е д и н с т в е н н ы м ученым музыкальным судьею в России, и забывая, что в одном Петербурге можно насчитать ей лица, гораздо известнейшие в музыкальном мире, как наприм[ер], граф М. Ю. Виельгорский, глубокий музыкант и ценитель искусства,— князь В. Ф. Одоевский, Д. Ю. Струйский, музыканты-литераторы,— гг. Фукс, Маурер, Карл Майер, Гензельт и др.»

Фукс, Иоганн Леопольд (Иван Иванович) (1785—1853) — популярный в свое время петербургский педагог, теоретик и композитор. Родился в Дессау, но всю жизнь прожил в Петербурге. Среди его учеников известные русские музыканты—М. Д. Резвой и Ю. К. Арнольд. Фукс—автор ряда квартетов и квинтетов (не изданы), оратории «Бог» на слова Г. Р. Державина, исполненной в концерте С. Петербургского Филармонического общества (о ней статья Резвого в «Северной пчеле» от 9 марта 1842 года, № 53). В 1834 году выпустил (для воспитательных домов) «Руководство для молодых учителей и учительниц, обучающих игре на фортепиано». Самая значительная работа Фукса—«Практическое руководство к сочинению музыки в пользу самоучащихся и в облегчение учителей, с приложением особенных правил для сочинителей русского церковного пения; перев[од] с немецкого на русский язык» [М, Д. Резвого]. СПб., в типографии К. Крайя, 1830. Это сочинение, по словам переводчика, «впервые ознакомило наших соотечественников с главными законами и правилами музыкальной науки». Подчеркивая постоянно заслугу Резвого, как переводчика книги Фукса, Одоевский прежде всего имел в виду важнейшую работу Резвого в области систематизации и унификации русской музыкально-теоретической терминологии. «Многие музыкальные термины трудами российских сочинителей в музыке и утверждены, но еще многие музыкальные выражения остаются у нас непереведенными»,—писал К. Биттерман в статье «Концерт г-на Вольфа...» («Северная пчела» от 8 января 1838 года, № 6).

Деятельность Резвого как первого крупного русского музыкального лексикографа не ограничилась переводом книги Фукса. В начале 1840-х годов отделение Русского языка и словесности Академии наук приступило к изданию «Словаря церковно-славянского и русского языка». Как видно из протокола собрания II отделения Академии наук от 27 марта 1843 года (стр. 45) «для рассмотрения слов и выражений, относящихся к музыке вообще, Отделение положило пригласить известного любителя коллежского советника Резвого», который принял на себя эту обязанность безвозмездно. Часть уже имевшихся в корректуре статей (повидимому, переводных) не удовлетворила Резвого, и он признал «необходимым совершенную переработку их и значительное изменение».

«С этою целию, — пишет Резвой академику князю Платону Александровичу Ширинскому-Шихматову, — я приступил к составлению вновь, в алфавитном порядке, определений всех важнейших слов по музыкальной части; причем я по возможности старался применяться к общему плану и способу изложения составленных уже частей словаря, имея в виду доставленные мне корректурные листы. Но невзирая на все старания мои, может быть, окажется, что некоторые слова объяснены мною слишком подробно. В оправдание свое, я должен сказать следующее:

1. По всем отраслям просвещения существуют в большем или меньшем изобилии на русском языке теоретические сочинения. По одной только музыке, как в художественном так и ученом отношении, язык наш не имеет почти никаких прочных оснований. То, что до сих пор было издаваемо по этой части, содействовало, может быть, к водворению и распространению понятий о музыкальном искусстве в нашем отечестве — но русская терминология музыки, подавляемая выражениями и формами (заимствованными без разбора у французов, итальянцев и немцев), нередко вовсе не свойственными духу и здравому смыслу нашего языка, получила какое-то чудовищное безобразие и неопределительность. Два весьма хорошие музыканта могут по-русски говорить о музыкальном предмете, им обоим совершенно знакомом, и не понимать друг друга, единственно по несходству терминологии, которым каждый из них следует.

2. По отвлеченности музыкальных понятий, так как они относятся к искусству самому идеальному, оказывается иногда затруднительным сделать краткое определение какого-либо слова по части музыки без некоторого описательного дополнения или объяснения.

3. Русские имеют большую наклонность, можно даже сказать, врожденную страсть к музыке, но по недостатку слов не всегда могут выразить на родном языке то, что они чувствуют.

Вот причины, по которым мне казалось простительным и даже нужным допустить в русском словаре несколько, хотя и весьма незначительно бо́льшую подробность при обделке слов, относящихся к музыке. Впрочем, я искал по возможности избегать изложения энциклопедического и всех вообще излишних подробностей.

Почтительнейше представляя вашему Сиятельству посильный труд мой, покорнейше прошу Вас, милостивый государь, буде его признаете того достойным, сообщить оный на рассмотрение Отделения Русского языка и словесности Императорской Академии наук. Я высоко ценю сделанное мне Отделением доверие и если труд мой не будет соответствовать его ожиданиям, то по крайней мере надеюсь, что я не заслужил упрека в недостатке доброй воли и усердия. При этом поставляю долгом объяснить:

а) Для устранения некоторых повторений, без пользы увеличивающих объем сочинения, а старался, где оказывалось удобным, совокуплять в одну статью все то, что можно было к ней отнести, не раздроблять напрасно предмета, ограничиваясь потом в своем месте одними ссылками на ту статью. Поэтому хотя число слов по музыкальной части, предположенных мною для включения в словарь, простирается до 750, но, за исключением ссылок, это число едва ли значительно превзойдет 500.

в) Множество слов, весьма важных для специального словаря музыки, мне казались неуместными в русском словаре и потому мною совершенно исключены.

с) В принятом мною правописании я старался избегать равно как устарелых и обветшалых форм языка, так и некоторых несообразных нововведений. Впрочем, не имея по этой части никакого авторитета, я надеюсь, что редакция словаря благосклонно примет на себя труд сделать необходимые исправления в моем изложении.

d) Хотя я готов ручаться за верность изложенных мною определений и выражений, относительно собственно к музыкальной специальности, но не считаю такое ручательство достаточным для Академии и потому не признает ли Отделение Русского языка и словесности полезным передать мой труд на предварительное рассмотрение С. Петербургского Филармоничекого общества, как сословия, составленного по большей части из наших опытнейших и известнейших своими познаниями музыкантов,— истребовав от них мнения, соответствуют ли составленные мною статьи нынешнему состоянию музыкального искусства и музыкальной науки?

Повергая все вышеизложенное на благоуважение Вашего Сиятельства, я пользуюсь сим случаем изъявить Вам, Милостивый Государь, чувства глубочайшего почитания и совершенной преданности, с которыми имею честь быть,

Вашего Сиятельства Милостивый Государь
Покорнейший слуга

Модест Резвой.

17 Декабря 1843 г.»
(цит. по неопубликованному подлиннику, хранящемуся в Арх. АН, ф. 9, оп. 1, № 30).

Высокая оценка труда Резвого послужила основанием для избрания его в 1843 году в члены-корреспонденты Академии наук. «Словарь церковно-славянского и русского языка» был издан Академией наук в 1847 году (2-е издание — в 1867—1868 годах).

А. С. Даргомыжскому

Дошедшая до нас переписка В. Ф. Одоевского с А. С. Даргомыжским исчерпывается четырьмя письмами Одоевского и таким же количеством писем Даргомыжского. Судя по тому, что ни одно из писем Даргомыжского не является ответным (все они относятся к 1853 году) можно заключить, что переписка не дошла до нас полностью. Так, например, отсутствует письмо Одоевского от 14 мая 1859 года, о котором упоминается в его дневнике.

Ю. К. Арнольд относит знакомство Одоевского с Даргомыжским к 1838 году, хотя неопубликованное письмо музыкального критика И. Г. Эрлинга к Одоевскому дает основание предполагать встречи Одоевского с Даргомыжским на вечерах учрежденного в 1837 году в Петербурге Музыкального общества, «имеющего,—как пишет Эрлинг,—предметом соединение инструментальной музыки с Вокальною». На одно из собраний Общества (четвертое) Одоевский получил письменное приглашение Эрлинга, причастного к деятельности Общества. Информируя Одоевского о новом Обществе, Эрлинг указывает, что на очередном собрании будут исполнены «некоторые части из сочиненной недавно оперы [«Эсмеральда»] талантливого любителя музыки композитора и виртуоза на форте-пиано г. Даргомыжского, взявшего на себя управление оркестра нашего, в должности капельмейстера» (письмо датировано: «четверг 16 Декабря» [1837]; хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 2, № 1195).

Четыре письма Одоевского к Даргомыжскому публикуются впервые по подлинникам, хранящимся в РО ИРЛИ (4287 XXII б. 64).

1

Стр. 502. Оригинал письма по-французски. 2 февраля—день рождения Даргомыжского. Университетские концерты, организованные в начале 1840-х годов инспектором Петербургского университета А. И. Фицтумом фон Экстедт (в 1862—1864 гг. помощник инспектора Петербургской консерватории), сыграли значительную роль в развитии музыкальной жизни столицы. Концерты пользовались большой популярностью особенно в демократических кругах Петербурга и привлекали многочисленных слушателей содержательными программами. Постоянным дирижером концертов был К. Б. Шуберт.

«Состоится ли завтра Университетский концерт?» — Концерт 3 февраля 1846 года не состоялся.

2

Письмо датируется нами 1846 годом на основании ходатайства Одоевского по поводу концерта в пользу детей Полевого. Н. А. Полевой умер 22 февраля 1846 года, оставив без всяких средств к существованию девять человек детей.

Стр. 503. *Соллогуб*, Владимир Александрович (1814—1882) — литератор, приятель Одоевского.

3

Это письмо, как и предыдущее, датируется нами 1846 годом, поскольку в нем идет речь о концерте в пользу детей Полевого.

4

Вяземский, Петр Андреевич, князь (1792—1878) — поэт и критик.

«...соберите только Ваши мысли».— Даргомыжский не написал ничего к чествованию Вяземского. Ранее на слова Вяземского написан дуэт «Что, мой светик, луна».

«...Плетнева, Веневитинова...» — *Плетнев,* Петр Александрович (1792—1865) — поэт, критик, ректор Петербургского университета; *Веневитинов,* Алексей Владимирович (1806—1872) — сенатор, обер-шенк, брат поэта; был женат на дочери Мих. Ю. Вельгорского—Апполинарии.

Состоявшееся 2 марта 1861 года юбилейное чествование П. А. Вяземского ознаменовалось большим концертом, в программу которого (составленную Одоевским) вошли: увертюры и танцы из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, танцы из оперы «Русалка» Даргомыжского, увертюра из оперы «Аскольдова могила» и танцы из оперы «Громобой» Верстовского. Концерт завершился исполнением «Камаринской» Глинки.

М. И. Глинке.

Письмо впервые опубликовано в журнале «Русский архив» за 1890 год, книга 7, стр. 317, и является единственным дошедшим до нас письмом Одоевского к Глинке.

Из девяти известных ныне писем Глинки к Одоевскому, раннее датируется 2 апреля 1835, последнее—16 мая 1852 года. И здесь, без сомнения, большие, невозместимые утраты. Нет, например, письма Одоевского, написанного после генеральной репетиции «Ивана Сусанина», на которое указывает Глинка в своих «Записках»; отсутствует и лаконичное «из трех слов» послание к Одоевскому с выражением восторгов по поводу глюковской «Армиды», о котором упоминается в «Путевых записках 1857 года» Одоевского: «Слышал Армиду—довольно!» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 47, л. 72). Глинка довольно беспечно относился к хранению писем своих корреспондентов. Характерно, что через несколько дней по получении единственно известного нам письма Одоевского он принес его в дар П. П. Дубровскому, благодаря которому оно и сохранилось (РО ГПБ, арх. А. Ф. и И. А. Бычковых. Сборник писем к П. П. Дубровскому, л. 143—144).

Настоящее письмо является ответом на записку Глинки, писанную рукою В. П. Энгельгардта и относящуюся не к 1834 году, как ранее полагал Ник. Финдейзен, а ко времени между 27 сентября и 21 октября 1851 года. В записке говорится:

«М. И. Глинка, посылая князю В. Ф. Одоевскому нижайший поклон, препровождает при сем новое свое сочинение и покорнейше просит, чтобы его сиятельство рассмотрело: не окажется ли в оном каких-либо

неровностей, сиречь прорех, и отметило бы таковые черным или красным карандашом, по усмотрению. Проживает же Глинка в Моховой, в доме Мелиховой, на дворе».

«Новое свое сочинение», препровождаемое Глинкой на рассмотрение Одоевского, вероятнее всего—«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (испанская увертюра № 2), законченное Глинкой в Варшаве в августе 1851 года и переработанное из «Recuerdos de Castilla».

Стр. 504. *«Вот тебе партитура Медеи...»* — «Медея» (1797) — опера Луиджи Керубини (1760—1842).

«В твоей Испанской барыне всего 480 тактов...»—«Испанская штука», «Испанская барыня»—повидимому, «Ночь в Мадриде». 480 тактов, на которые указывает Одоевский, не совпадают с количеством тактов окончательной редакции «Ночи в Мадриде», что дает основание предполагать существование предварительной редакции (возможно не единственной).

de peroraison (фр.) — заключение, заключительная часть.

индижестия (фр. indigestion) — несварение желудка.

А. Н. Серову

Переписка Одоевского с А. Н. Серовым сохранилась не полностью. Из 14 известных нам писем Серова к Одоевскому 12 опубликовано Н. Ф. Финдейзеном в 1907 году в III и IV выпусках «Музыкальной старины». Шесть писем из этого числа ранее опубликовал И. А. Бычков в апрельской книжке «Русской старины» за 1904 год. Письмо от 4 декабря 1864 года напечатано в сборнике «Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских», Петроград, 1916, стр. 113—115. Письмо от 1 декабря 1868 года не опубликовано, хранится в РО ЛБ (ф. Д. В. Разумовского, М 4050/а/104). Указанные письма относятся к 1859—1868 годам. Письма Одоевского к Серову исчерпываются тремя, являющимися, конечно, лишь небольшой частью утраченной переписки русских музыкантов, долгое время ближайшим образом между собой связанных.

Публикуемые впервые три письма Одоевского к А. Н. Серову воспроизводятся по уцелевшим копиям, писанным рукою Одоевского под копировальную бумагу, хранящимся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 96, л. 56—62 (1-е письмо), л. 63—64 (2-е письмо), л. 140—143 (3-е письмо).

1

Стр. 505. *«...пиесы, присылаемые на исполнение, или на конкурс).»*— Речь идет о «Рождественской песне» для сопрано, альтов и духовых инструментов, которую Серов написал в 1859 году и тогда же представил в «особую конкурсную комиссию» Русского музыкального общества для исполнения в одном из концертов. Клавираусцуг «Рождественской песни» (с голосами) опубликован в приложении к № 4—5 «Русской музыкальной газеты» за 1906 год. На этом издании ошибочно выставлен год сочинения: 1860.

«...сообщены и Ваша пиеса и Ваше письмо (без числа и месяца)».— Упоминаемое письмо Серова к Даргомыжскому нам неизвестно.

Стр. 506. *Гумбольдт,* Карл Вильгельм (1767—1835) — немецкий ученый.

«Considerez cette affaire comme non avenue» (фр.) — рассматривайте это дело, как несостоявшееся.

Стр. 507. *«...полагают ее назначить в последний 10-й вечер Общества...»*—В 10 концерте Русского музыкального общества, состоявшемся 1 февраля 1860 года, «Рождественская песнь» не исполнялась, «за отсутствием солисток по причине высоких нот», как отмечает Одоевский в дневнике («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 103). Вскоре пьеса была исполнена капеллой графа Д. Н. Шереметева.

«На письмо Ваше буду отвечать особо...»—Упоминаемое письмо не обнаружено.

Абаза, Юлия Федоровна, рожденная Штуббе—даровитая музыкантша и певица (контральто). О ее превосходном пении писал Ф. И. Тютчев в стихотворении «Ю. Ф. Абазе» (22 декабря 1869 года). Ее музыкальные вечера пользовались известностью; принимала участие в организации Русского музыкального общества и, по предложению А. Г. Рубинштейна, удостоена звания почетного члена консерватории. Во втором сборнике статей «Бирюч петроградских государственных театров» (1921) опубликованы «Письма А. Н. Серова к Ю. Ф. Абазе».

Стр. 508. *«...я отыскал любовную песню, написанную крюками...»*—О какой «любовной песне» говорится — ответить затруднительно.

Диапента—греческое название квинты; в данном случае имеет значение доминанты.

Зац (нем. satz) — часть, определение, норма; в данном контексте—**лад.**

[В дирекцию Русского музыкального общества]

Подлинник впервые публикуемого письма хранится в ГИАЛО (ф. 408, связка 2, оп. 1, дело 10, л. 10—13) и относится ко времени деятельности Одоевского в качестве председателя «Особой конкурсной комиссии» Русского музыкального общества. В состав комиссии входили: А. С. Даргомыжский, Г. И. Ломакин, А. Г. Рубинштейн, Ф. М. Толстой и К. Б. Шуберт (отсутствовавшего Толстого заменял К. Н. Лядов).

Стр. 509. *«Per me si va nella città dolente...»* — «Здесь чрез меня в обитель скорби вход» (Данте Алигьери—«Божественная комедия» («Ад»), песнь третья, стих 1).

Э. Лагруа

Письмо Одоевского к Лагруа публикуется впервые. Подлинник на французском языке представляет собой черновик, писанный неизвестной рукой, с поправками Одоевского, хранящийся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 63, л. 44—49). На первой странице вверху рукою Одоевского: «Мое письмо к Лагруа». Отсутствующую в рукописи датировку позволяет уточнить следующая запись Одоевского в дневнике от 6 февраля 1860 года: «В театре в бенефисе Лагруа в «Норме» — Лагруа была чудо, и тем нелепее казалась музыка» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 104).

Стр. 510. *Геркулес Фарнезский* — известная статуя Геркулеса, изваянная афинянином Гликоном.

«In mia man alfin tu sei» (ит.) — «Теперь ты в моих руках».

«Oh! rimembranza» (ит.) — «О! Воспоминание».

«Ah, si fa core, e abbraciami...» (ит.) — «Прими этот поцелуй сестры...»

«Casta Diva» (ит.)—«О, богиня!»—начальные слова из молитвы Нормы (4-я сцена первого действия).

Стр. 511. *«Si, fino all'ore!!»* (ит.) — «Да, до конца дней!»
Capo d'Opera (ит.) — голова, основание оперы.
Стр. 512. *«...музыкальное общество, основанное в этом году...»* — Русское музыкальное общество основано в 1859 году.
der wilde (нем.) — дикий.

А. Ф. Львову

Письмо впервые опубликовано Ник. Финдейзеном в работе: «Из переписки князя В. Ф. Одоевского. Письма А. Ф. Львова и А. Н. Серова». «Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, издаваемый Ник. Финдейзен». Вып. III и IV. СПб., 1907, стр. 108—110. Местонахождение подлинника не указано.

Львов, Алексей Федорович (1798—1870) — русский скрипач, дирижер, композитор и музыкальный деятель. Сын директора Придворной певческой капеллы. После смерти отца (1837) стал во главе капеллы, которой руководил до 1861 года. Как солист-виртуоз и ансамблист Львов, по общему признанию современников, представлял собой явление крупного масштаба. Его выступления в России и за рубежом доставили ему мировую известность. «Львов—редкий, исключительный артист. Несомненно, его исполнение может выдержать сравнение с исполнением первых выдающихся артистов»,—писал Р. Шуман. Оперы Львова—«Бианка и Гвальтьеро», «Ундина» и др.—после нескольких представлений бесследно исчезли. Интерес (преимущественно в педагогическом плане) сохраняют «24 Каприса» для скрипки, опубликованные в 1859 году. «Каприсы» написаны в двадцати четырех мажорных и минорных тональностях и задуманы как практическое дополнение к «Советам начинающему играть на скрипке», изданным в том же году.

И. Ямпольский, в первом томе «Русского скрипичного искусства» (М.—Л., 1951, стр. 224), правильно указывает на непосредственное участие Одоевского в окончательном редактировании текста «Советов начинающему играть на скрипке», а также в написании фортепианного сопровождения к ряду «Каприсов». Рукопись «Советов» (хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 425) свидетельствует, что Одоевский не только основательно редактировал текст «Советов», а по сути дела явился соавтором Львова, сделав несколько существенных вставок, значительно повышающих ценность работы Львова. Укажем хотя бы на абзац на стр. 25 рукописи, написанный рукою Одоевского и вошедший в печатный текст «Советов»: «Прибавлю еще одно замечание: художник, уважающий свое звание, не может ограничиться ни одним своим инструментом, ни одним своим искусством. Он должен вообще слушать музыку, знакомиться с партициями всех веков; уметь несколько играть, по крайней мере, на фортепиано, чем облегчится ему изучение законов гармонии; необходимо также развивать свое разумение и эстетическое чувство чтением хороших книг; нельзя питать какую-нибудь силу нашей души отдельно от других сил; их общее развитие должно содействовать развитию музыкального чувства, иначе игра и произведение художника будут всегда ограниченны, односторонни и отзываться подражанием».

Львов считался с музыкальным авторитетом Одоевского, неоднократно представлял на его суд свои произведения, безоговорочно принимая его критические замечания. Так в письме от 13 февраля 1847 года Львов благодарит Одоевского за «внимание к посильному труду моему. Замечания ваши я несколько раз прочитывал, — нашел в них много правды, с которой тотчас согласился» («Музыкальная старина, сборник статей и материалов для истории музыки в России...», вып. III и IV, стр. 97). В другом письме (от 1841 года) Львов пишет: «Вы же, любезнейший Князь, знаю я, того мнения, что друг тот, кто говорит правду, и говорит ее в глаза и з а г л а з а» (там же, стр. 94).

Многолетнее знакомство не мешало Одоевскому критически относиться к Львову, что видно из записи в дневнике, помеченной 28 октября 1866 года: «Разумовский показывал мне письмо к нему от Ал. Фед. Львова, который, посылая ему свой сухой послужной список, приводит следующее загадочное присловие: «чем больше дашь, тем больше и получишь». Денег он хочет или печатных похвал? Что за гадость!» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 222—223).

Стр. 512. *«...я отнюдь не нападаю на Ваших хористов...»* — Речь идет о руководимой Львовым Придворной капелле. Одоевский не раз восторженно высказывался об этом замечательном хоровом ансамбле.

Стр. 513. *«pia desideria»* (лат.) — благие пожелания.

«...все написанное ими о Бортнянском...» — Какие статьи Берлиоза и Фетиса имеются здесь в виду, ответить затруднительно.

Одоевский считал, что Бортнянский в своих церковных произведениях в значительной степени испытал влияние итальянских композиторов, в частности Галуппи, и что в эти сочинения он, следовательно, привнес не свойственную русской церковной музыке равномерность тактового деления. При этом Одоевский опирается на работу Львова «О свободном или несимметричном ритме», которую печатно назвал «замечательной». Сожалея, что автор названной работы ограничился только исследованием ритма, Одоевский отмечает: «за А. Ф. Львовым всегда останется важная заслуга: он освободил нас от плясового ритма, столь противного духу нашего церковного песнопения, столь опасного для правильности ударений, и указал ошибки (стр. 7), в которые впал Бортнянский, несмотря на свой неоспоримый талант, на основании западных правил, коим он считал себя «в обязанности подчиниться» (*К. В. О.* К вопросу о древнерусском песнопении. «День», 1864, № 17. 28 апреля).

Стр. 514. *Купфер,* Адольф Яковлевич (1798—1865) — академик, автор работ по минералогии, кристаллографии и физике.

А. Г. Рубинштейну

Письмо публикуется впервые. Подлинник на французском языке представляет собой копию, написанную рукою Одоевского под копировальную бумагу. Хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 96, л. 71—73).

С А. Г. Рубинштейном Одоевский был связан совместной деятельностью в Русском музыкальном обществе. Одоевский с величайшим уважением относился к Рубинштейну, ценя в нем и превосходного музыканта и энергичного деятеля. Чрезвычайно высоко Одоевский отзывался о Рубинштейне-пианисте. Отмечая одно из его выступлений на вечере у Матвея Вельгорского, Одоевский пишет: «Рубинштейн был просто велик как никто» (запись в дневнике от 24 января 1861 года). «Торжество из торжеств»—так оценивает Одоевский игру Рубинштейна в квартетном собрании 9 октября 1868 года (неопубликованная запись из дневника). О творчестве Рубинштейна Одоевский почти не высказывался, если не считать небольшой рукописной заметки, написанной под впечатлением постановки его оперы «Дети степей», которую Одоевский слышал 14 февраля 1867 года. «Наши народные напевы,—пишет он,— превосходны и оригинальны, когда аккомпанируются консонансными аккордами (хоть бы и не в одной диатонической гамме); напевы наши делаются пошлыми от прикосновения к ним септаккордов,—и в этом ошибка Рубинштейна в его опере: Дети Степей, в которой много истинно драматического, не говоря уже о музыке отдельно. Вообще не надобно вводить ни одного известного народного напева ни в Оперу, ни в камерную музыку,—но писать в характере сих напевов (См. мою статью в

«Русском», 1867. Русская музыка и ее отличие от так называемой общей)». РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 75. «Заметки 1866, 1867», л. 17.

На письмо Одоевского А. Рубинштейн отвечал:

Князь!

Ваше письмо нас испугало, но не обескуражило, поскольку мы все же надеемся на Ваше любезное содействие нашему предприятию.

Вы ошибаетесь, если думаете, что в этом году, как в прошлом, у нас будут экзамены по курсу лекций, ничего этого не будет, эту зиму мы занимались лишь пересмотром партитур, посылаемых на премии и медали, кроме того программами и т. д., и т. д. Для этого у нас есть помещение в музыкальном магазине Иогансона, Невский проспект, против Гостиного двора, где находится контора нашего общества.

Мы Вас все же просим о любезности сказать членам музыкальной комиссии, что они собираются в такой-то день, в таком-то часу, по указанному выше адресу. Я в Вашем распоряжении ежедневно с часу до 4-х часов пополудни,— я надеюсь, что Вы не откажете в этой маленькой услуге, и остаюсь, как всегда, целиком преданный Вам

Ант[он] Рубинштейн.

Понедельник, 19 сентября 1860.

Письмо на французском языке. Опубликовано в сборнике «Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. С введением и примечаниями Ю. Верховского». Петроград, Типография Академии Наук, 1916, стр. 112.

Рубинштейн, как известно, весьма положительно отозвался об Одоевском как теоретике и композиторе в своей статье о русской музыке (1861) и посвятил ему свою первую фортепианную сонату ор. 12.

Стр. 514. *«...Вы хотите возложить на меня обязанности прошлого года?».*— О каких обязанностях идет речь — неясно.

«...надеюсь покинуть Петербург совсем и в этом же году...» — Переезд Одоевского в Москву состоялся лишь в мае 1862 года.

И. П. Сахарову

Письмо впервые опубликовано А. И. Шляпкиным в еженедельном художественно-литературном журнале «Искусство» от 1 мая 1883 года, № 17, стр. 195—196. Местонахождение подлинника не указано.

Стр. 514. *Сахаров,* Иван Петрович (1807—1863) — известный этнограф-собиратель, археолог, палеограф и библиограф. Оставил большую коллекцию рукописей, приобретенную А. С. Уваровым. Среди его многочисленных работ выделяются «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков», три части (СПб., 1836, 1837), «Песни русского народа», две части (СПб., 1838) и др. Интерес к народному художественному творчеству сблизил Одоевского с Сахаровым. В собрании П. И. Савваитова (РО ГПБ) хранятся 16 писем Одоевского к Сахарову, не представляющих, однако, интереса для настоящей работы.

«...узнал о вашем местожительстве».—Сахаров, в ту пору совершенно больной, доживал свои годы в своем маленьком имении «Заречье» Валдайского уезда, Новгородской губернии.

Стр. 515. *«...преимущественно к чтению рукописей о нашем древнем песнопении».*— Упоминаемая рукопись под сходным названием: «Опыт руководства к познанию основных законов мелодии и гармонии для немузыкантов, приспособленное в особенности к разработке ру-

кописей о нашем древнем песнопении» хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 215. Рукопись написана неизвестной рукой с поправками Одоевского. Рукопись не закончена и представляет собой первую часть исследования «по части древнего Русского песнопения». Неизвестно, что помешало Одоевскому довершить до конца и обнародовать свой большой труд. Основные мысли, высказанные в этой работе, впоследствии были развиты в ряде опубликованных Одоевским статей и докладов: «К вопросу о древне-русском песнопении» («День» от 28 апреля 1864 г., № 17), «Русская и так называемая общая музыка» («Русский» от 24 апреля 1867 г., листы 11 и 12), «Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'eglise)» («Труды первого Археологического съезда в Москве», 1869, том II, 1871, стр. 481—484), «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» («Труды первого Археологического съезда в Москве», 1869, том II, 1871, стр. 484—491).

Одоевский неоднократно упоминает об этой работе, как вполне подготовленной для издания. В дневнике от 19 марта 1860 года мы читаем: «Я спрашивал у [Н. А.] Муханова, какому цензору он мне присоветует отдать мою рукопись о древнем русском песнопении» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 106). Тремя годами позднее он снова упоминает «об издаваемой мною книге о древнем Русском песнопении».

Гвидо д'Ареццо — монах из Помпозы, близ г. Ареццо в Италии (родился, повидимому, близ Парижа, умер в 1050 г.). Известен изобретением четырехлинейной системы нотной записи и «сольмизационных» слогов ut, re, mi, fa, sol, la.

«...я нашел драгоценные указания...»—В «Журнале Министерства народного просвещения» за 1849 год (Отдел II) опубликована работа Сахарова «Исследования о русском церковном песнопении» — февр. (стр. 147—196); март (стр. 263—284); июль (стр. 1—41); авг. (стр. 89—109). Впоследствии Одоевский писал: «Огромную услугу оказал и покойный Сахаров, печатая в Журнале Министерства [народного] Просвещения 1849-го года отрывки из бывших у него драгоценных рукописей; но, к сожалению, эти отрывки весьма неполны, избраны без определенной цели и перемешаны с толкованиями вполне произвольными. Почтенный Сахаров не знал музыки» (*К. В. О.* «К вопросу о древнерусском песнопении», «День» от 28 апреля 1864 года, № 17).

Матв. Ю. Вельгорскому

Письмо публикуется впервые. Писарская копия с пометкой Одоевского: «вторник» хранится в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 96, л. 78—79. Письмо относится к периоду деятельности Вельгорского в качестве одного из учредителей и директоров Русского музыкального общества.

Стр. 516. *Ламакин,* правильно: Ломакин, Гавриил Иоакимович (Якимович, Екимович, Акимович) (1812—1885) — выдающийся русский хоровой дирижер, композитор и музыкальный деятель. Преподавал пение в Театральном училище, Придворной капелле (1848—1859), Училище правоведения и др. В 1862 году вместе с Балакиревым организовал Бесплатную музыкальную школу — центр прогрессивных сил петербургского музыкального мира. Ломакин пользовался большим авторитетом и уважением у передовых русских музыкантов. Глинка, посвятивший ему в 1840 году свой романс «К Молли», дал в «Записках» такую характеристику Ломакину: «Гавриил Екимович Ломакин собственным трудом и талантом достиг почетного места между преподавателями музыки и искренно любим и уважаем всеми, его знающими». Серов считал Ломакина «первейшим в России вокальным капельмейстером», а Одоевский в статье «К вопросу о древнерусском песнопении» («День» от 28 апре-

ля 1864 года, № 17) посвятил ему следующие строки: «Гавриил Иоакимович Ламакин, глубокий знаток музыки вообще, тщательно изучивший наше песнопение во всех его видах, стремился в самом составе наших песнопений открыть тайну их создания и производил в сем отношении в высшей степени замечательные опыты, доныне не напечатанные! Сколь ни огромны в настоящее время занятия почтенного Гавриила Иоакимовича, сколь ни велика польза, приносимая России его бесплатною школою,— мы не можем однако не сетовать на него, зачем оставляет он под спудом свои работы по древнему песнопению, тем более важные, что они доказывают *на практике* возможность сопровождать нашу древнюю, дивную в своей простоте мелодию другими голосами, не искажая ее на Италиянский манер не свойственною ей гармонизациею». Позднее Одоевский заметил, что «переложения Ламакина русских песен почти без септаккордов хороши, но несколько сухи, по недостатку разнообразия в аккордах» (Дневник, запись от 22 марта 1865 года. «Литературное наследство», № 22—24, стр. 194). Среди музыкальных сочинений Ломакина выделяются хор «В минуту жизни трудную» (слова Лермонтова) и фантазия для хора на русские народные песни, исполнявшаяся в концерте Бесплатной музыкальной школы 6 марта 1867 года. Ломакин автор «Методы пения» (СПб., 1837), «Руководства к обучению пению в народных школах» и «Автобиографических записок», напечатанных в «Русской старине» за 1886 год (март, май, июнь, август). Жена Ломакина—Н. А. Садольская—была хорошей пианисткой, ученицей А. Гензельта.

В. Н. Кашперову

Письмо впервые опубликовано в журнале «Русское обозрение» за 1894 год, март, стр. 431—434 («Материалы для характеристики русских писателей, художников и общественных деятелей»). Авторизованная копия хранится в РО ГЦТМ ($\frac{73016}{2409}$). Два последних абзаца в копии отсутствуют. В РО ГПБ (арх. 0, оп. 1, пер. № 96, л. 98—103) имеется писарская копия с пометками и правкой Одоевского.

Стр. 517. В подлиннике всюду *Сириотти*. Письмо, повидимому, было послано Одоевским через Сариотти, в 1861 году поехавшим в Милан, где в то время проживал Кашперов.

«...мы на Руси ничего об этом не знаем».—О деятельности Кашперова в Италии—см. примеч. к «Письму к Н. М. Пановскому о музыке В. Н. Кашперова к опере «Гроза», стр. 619—620.

«Я тяну мою служебную лямку...» — Одоевский в ту пору был помощником директора Публичной библиотеки и директором Румянцевского музея в Петербурге.

Стр. 518. *«Я приготовил к печати книгу:* «О древнем русском песнопении».— Об этой книге см. примеч. к письму Одоевского к И. П. Сахарову, стр. 678—679.

Амвросий, епископ Миланский (333—397) — ввел в Италии богослужебные песнопения в том виде, как их создала восточная церковь.

Н. В. Кукольнику

Письмо впервые опубликовано в «Русской музыкальной газете» за 1895 год, № 1, столб. 33—36. В настоящем издании воспроизводится по писарской копии, с правкой Одоевского, хранящейся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 17, л. 170—173.

Письмо является ответом на статью «Музыкальный вопрос», напечатанную в «С. Петербургских ведомостях» от 7 марта 1862 года, № 50, в которой Кукольник безосновательно оспорил подлинность романса Глинки «Северная звезда», впервые изданного Ф. Стелловским в 1862 году.

Стр. *520. «...с моей точки зрения, кажется вполне ошибочным».*— Кукольник самоуверенно писал: «Гляжу я на этот романс—и не нагляжуся! Что это такое? Неужели, в самом деле, это сочинение Глинки? Каким это образом могло случиться, что я этого романса слыхать не слыхал, видеть не видал? Уж это, видно, на мое мучение выставлен и 1839 г., потому что с 1836 года до отъезда Глинки за границу, все, что ни производила богатая и великолепная муза Глинки, по дружескому его ко мне расположению, все мне было известно, до малейшей подробности, даже эскизные, отрывчатые мысли и фразы... И в этот период творчества, Глинка написал этот романс, и не показал его мне, не проиграл, не пропел! Да этого, по натуре вещей, быть не могло... Как это я воображал, что наизусть знаю, наперечет скажу все сочинения Глинки от А до Z».

«...а равно первой части «Камаринской».—Невозможно согласиться с Одоевским, усматривающим сходство «главной мелодии» романса «Северная звезда» с арией Вани в сцене у монастыря из оперы «Иван Сусанин». Одоевский при этом упускает из виду, что названный романс, созданный Глинкой в 1839 году, не мог явиться зародышем написанной двумя годами ранее арии Вани.

Стр. 521. *«Сознаться в ошибке никогда не грех».*—12 марта 1862 года Кукольник писал Одоевскому (из Москвы):

Милостивый Государь
Князь Владимир Федорович!

Я получил в Москве Ваше письмо, за которое благодарю душевно. Вашего одного слова, без ссылок на Публичную Библиотеку, было бы довольно, чтобы утвердить за двумя Романсами Глинки достоверную их подлинность. Я собственно этого и добиваюсь, чтобы пока мы все, знавшие Глинку близко, еще живем, сочинения его могли очиститься от подлогов и сомнений. Повинной мне приносить не в чем, если Вам будет угодно вникнуть в смысл моей статьи. Конечно, я выразил сомнение, и оно еще не уничтожено Вашим обязательным письмом, что точно ли все отмеченные мною произведения Глинки, даже те, о которых он упоминает в своих Записках, напечатаны с автографов, или же с чужой руки, которая, согласитесь, могла поспекулировать, пошутить над издателем и многочисленными теперь, слава богу, поклонниками Глинки. В этом собственно смысле, чтобы вызвать доказательства подлинности автографов, с которых напечатаны многие известные мне, и многие вовсе неизвестные сочинения Глинки, и написана моя статья—и на самых первых порах она достигла своего назначения. Вот вы, князь, первый сообщили мне доказательства подлинности двух пиэс, о чем я немедленно сообщу во всеобщее сведение, хотя бы и Вы того не требовали; точно так же если и г. Стелловский—напечатает, где и как он добыл остальные автографы, или сообщит о том мне, я буду рад-радехонек, потому что это необходимо для дела.

Думаю, что я объяснил мою мысль и значение моей статьи удовлетворительно. Если бы еще при жизни Глинки не было подделок, о которых протестовал сам Глинка, в друзьях его, может быть, не зародилось то сомнение, которое от лица многих, я один выразил печатно. Нечего делать, поскучайте, а я вам расскажу анекдот. В альбоме одной Смоленской помещицы есть романс Глинки и мазурка—Глинки; что дама была знакома с Глинкой—это я знаю; но что он не писал ей в альбом ни ноты, это я тоже знаю от самого Глинки. Как прикажете тут быть,

когда эти штуки явятся, а может быть, и явились уже в свет? Не в праве ли после этого мы просить Гг. издателей—утвердить подлинность издаваемых ими сочинений Глинки — доказательствами неопровержимыми?

На счет художественного значения двух романсов, я не вхожу в рассуждение, потому что это дело вкуса и музыкальных убеждений, которые я всегда уважаю, хотя и не соглашаюсь с ними.

Примите уверение в совершенном моем почтении и преданности

Нестор Кукольник

Москва
12 марта 1862.

В. С. Серовой

Письмо публикуется впервые. Подлинник, представляющий собой писарскую копию с пометками Одоевского, хранится в РО ГЦММК, арх. 0, № 437.

Стр. 521. *Серова,* Валентина Семеновна, рожденная Бергман (1846—1924) — композитор, музыкальный деятель, музыкальный писатель. Училась в Петербургской консерватории по классу фортепиано А. Г. Рубинштейна. В 1863 году вышла замуж за А. Н. Серова, с которым занималась по композиции. Автор опер «Уриель Акоста» (1885), «Мария д'Орваль», «Хай-девка», «Илья-Муромец» (1899), «Встрепенулись» (1905). После смерти мужа закончила оставшееся в набросках 5-е действие «Вражьей силы» (оркестрована Н. Ф. Соловьевым). Вместе с А. Н. Серовым в 1867—1868 годах издавала журнал «Музыка и театр». Талантливая мемуаристка В. С. Серова оставила интересные воспоминания о своем муже и сыне, замечательном художнике, проявила себя как энергичный деятель в области народного музыкального просвещения. Этой задаче посвящены ее статьи «Пересадка ученой музыки в народ» («Вестник воспитания», 1896), «Мои музыкальные удачи и неудачи в деревне» («Русские ведомости», 1898, №№ 98, 105) и др. Серова одна из основательниц и почетный член Московского Общества содействия устройству общеобразовательных народных развлечений. Ее музыкально-просветительская деятельность встречала полное сочувствие Одоевского. В статьях Серовой, напечатанных в газете «Музыка и театр», и в особенности в «Популярном первоначальном обучении музыкальной грамотности (азбуке) по практическим занятиям в хоровых классах» (1868, №№ 13, 15 и 17) не трудно обнаружить влияние Одоевского.

«Благодарю Вас, Валентина Семеновна, за Ваше письмо...» — Письмо Серовой к Одоевскому обнаружить не удалось.

Отр. 522. *La bêtise a les abimes plus profonds que ceux de la sagesse* (фр.) — у глупости есть бездны более глубокие, нежели у ума.

instructus (лат.) — оснащенный, снабженный, обученный, сведущий; *instructor* (лат.) — организатор, устроитель.

Мнемотехника — искусство укрепления памяти.

Стр. 523. *«Метода Шеве...»* — О взглядах Одоевского на цифровую систему Шеве см. его статьи «Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве» и «Азбука нотная» и примеч. к ним.

Стр. 524. *morceaux les commençants* (фр.) — пьесы для начинающих. Имеются в виду две «нотные тетради Анны Магдалины Бах», содержащие французские сюиты для клавесина и инструментальные и вокальные пьесы; «Les avant-coureurs» — 24 канона Августа Александра Кленгеля (1783—1852).

«Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux», изданная в 1822 году книга французского инженера и

математика Р. Прони (1755—1839), в которой наглядно изложены музыкальные соотношения, посредством впервые введенных Л. Эйлером логарифмов.

instruments à tons fixés (фр.) — темперированные инструменты.

Стр. 525. *«...недавно вышло новое издание».*—Второе издание книги Меркеля вышло в 1863 году.

«...musikalischen Komposition...» — Книга Иоганна Христиана Лобе (1797—1881) «Руководство к сочинению музыки» имеется в русском переводе Н. Кашкина (том 4. Опера. М., 1898).

«...Anl. XXXV)...»— *Молешот,* Якоб (1822—1893) — физиолог, вульгарный материалист; *Фохт;* прав.: Фогт, Карл (1817—1895)—немецкий естествоиспытатель, вульгарный материалист; *Бюхнер,* Фридрих Карл Христиан Людвиг (1824—1899) — немецкий физиолог, проповедник вульгарного материализма. «Stoff und Kraft» — «Материя и сила» — основное произведение Бюхнера (1855; русский перевод — 1860).

«Geist und Natur» — правильно: *«Natur und Geist»* — «Природа и дух», изд. в 1857 году.

«...без чего данный предмет существовать не может...» — Критика вульгарного материализма—существенный момент идейно-философского развития Одоевского последних лет. Одоевский решительно не соглашается с отрицанием вульгарными материалистами общественной роли искусства, в том числе и музыки, считая, что это является результатом взглядов, враждебных науке. Он критикует вульгарных материалистов за догматизм, схоластику, идеализм и агностицизм. Глубоко ошибочный тезис Бюхнера о нематериальности идеи также вызывает законное возражение Одоевского. Однако критика вульгарного материализма не могла быть у Одоевского до конца последовательной, поскольку она давалась с позиции эмпирической, позитивистской.

Вел. княгине Елене Павловне

Публикуется впервые по черновому автографу на французском языке, хранящемуся в РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 92, л. 113—114. Перевод с французского А. С. Ляпуновой заимствован с разрешения автора из ее неопубликованной работы «Н. Г. Рубинштейн и В. Ф. Одоевский». В дневнике от 3 ноября 1864 года Одоевский отметил: «Писал к вел. кн. о Рубинштейне по случаю мысли о назначении его капельмейстером в Моск[овском] театре».

Стр. 526. *Елена Павловна* (1806—1873) — «августейшая покровительница искусств», председатель главной дирекции Русского музыкального общества. Одоевский наивно надеялся на возможность назначения Н. Г. Рубинштейна при содействии вел. княгини, но надежды его не оправдались.

Неклюдов, Василий Сергеевич (1818—1880) — С 17 сентября 1864 по 23 мая 1866 года управляющий императорских московских театров. В 1870-х годах сотрудничал в «Русском вестнике» по политическим вопросам.

«...Что касается композиторского таланта и пианизма...» — Мнение Одоевского о Н. Рубинштейне-пианисте в данном случае расходится с его прежним высказыванием. В дневнике от 27 ноября 1862 года мы читаем: «С Погодиным в концерте Рус[ского] муз[ыкального] общ[ества] в первый раз слышали Ник[олая] Рубинштейна; он играет не хуже брата».

Стр. 527. *«...имя Рубинштейнов не на хорошем счету у авторитетных лиц...»* — После своих лондонских встреч с А. И. Герценом Н. Г. Рубинштейн подвергся преследованиям. Факт этот нашел отражение в дневниковой записи Одоевского, помеченной 2 декабря 1862 года: «Ездил с директорами Музыкального общества благодарить их величества за вче-

рашнее посещение. Были очень милостивы—и, что всего более меня порадовало, к Н. Г. Рубинштейну, который был под опалою за визит к Герцену» («Литературное наследство», № 22—24, стр. 162).

Важные подробности по этому поводу сообщает Н. Д. Кашкин: «Оба Рубинштейна еще детьми бывали у Герценов в Москве. Потом Николай Григорьевич в самом начале 60-х годов каждый год весной ездил в Лондон и принимал там участие в концертах. Едва ли не каждый свой приезд он посещал А. И. Герцена, или по крайней мере виделся с ним[...] Но вскоре из России начали получаться сведения предостережения, исходившие даже от очень высокопоставленных лиц. В предостережениях советовали Николаю Григорьевичу повременить с возвращением в Россию, ибо его на границе, вероятно, арестуют» (Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Московские ведомости» от 1 октября 1889 года, № 270).

Сообщение Кашкина можно подкрепить и другими данными: вечером 6—8 июня 1862 года у Герцена в Лондоне сошлись Огарев, Бакунин, Кельсиев, Балтазар Калиновский, Н. Рубинштейн, Тхоржевский, Гамалея и еще несколько лиц, говоривших, между прочим, о прокламации «Молодая Россия» (см. Мих. Лемке «Очерки освободительного движения «шестидесятых годов», СПб., 1908, стр. 19). Как свидетельствует тот же автор, царское правительство дало указание жандармским властям арестовать при переезде границы В. В. Стасова, Б. Калиновского, Н. Рубинштейна и других, встречавшихся в Лондоне с Герценом, но «Колокол» неожиданно раскрыл этот замысел и в № 141 от 15 августа 1862 года (стр. 1172) опубликовал список, чем спас многих от тюремного заключения. Н. Рубинштейну и В. Стасову удалось избежать серьезных последствий, но Б. Калиновский (ученый экономист и адъюнкт Петербургского университета) за посещение Герцена был уволен от должности.

Вианези, Огюст Шарль Леонар Франсуа (1837—1908) — ученик Пачини и Дёлера. Был дирижером в оперных театрах Нью-Йорка, Москвы. Петербурга, Лондона и Парижа. В 1864 году Вианези, ранее служивший в итальянской опере в Москве, был приглашен дирижером в Большой театр. А. Серов отдавал должное опытности Вианези, но в то же время требовал от него «несколько более внимания к тонкостям и оттенкам партитуры, которую он исполнял». В 1887 году Вианези назначен капельмейстером Парижской Большой оперы. Резкий отзыв Одоевского о Вианези основан на недоразумении. Он, конечно, имеет в виду брата Вианези, который с того же 1864 года состоял хормейстером итальянской оперы в Москве.

«...я публикую в «Дне» статью об этом...» — Статья «Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве» (стр. 291—301).

П. И. Юргенсону

Письмо публикуется впервые. Подлинник хранится в РО БИЛ, М. 8226/22.

Стр. 527. *«Я таки работал над Вашим Терминологическим Словарем...» — Юргенсон,* Петр Иванович (1836—1903) — основатель (1861) московской музыкально-издательской фирмы. По предложению П. И. Юргенсона, Одоевский переработал изданную в 1856 году в Москве Морицем Арльтом (печат. в типографии Шультце в Берлине) «Музыкальную терминологию, составленную А. Гаррасом». Книжка была издана П. И. Юргенсоном в 1866 году под титулом: «Карманный музыкальный словарь. Второе издание Музыкальной терминологии А. Гарраса, исправленное и умноженное». Имя Одоевского указано на титуле начиная с третьего издания (1875). Последнее — 21-е издание выпущено Музсектором Госиздата в Москве в 1930 году.

П. И. Чайковскому

Письма впервые полностью опубликованы В. Киселевым в журнале «Советская музыка», 1940, № 5—6, стр. 138—140. Подлинники хранятся в РО ГДМЧ (Клин).

В письме к брату Анатолию от 8 ноября 1866 года П. И. Чайковский, приехавший в начале года в Москву, сообщает, что он «сделал несколько новых знакомств, в том числе с кн. Одоевским...» Это свидетельство может быть подкреплено неопубликованными сведениями из дневника Одоевского от 2 ноября 1866 года: «Обедали у меня Лауб с женою, Косман, кн. Ник. Трубецкой, Альбрехт, Кочетова, Варвара Дим. [Арнольди], Ольга Димитр., Н. Рубинштейн, Ольга Тимирязева. Я рассчитывал с нами всего на 12 человек. Рубинштейн привез 13-го Чайковского, восп[итанника] конс[ерватории], ныне профессора контрапункта— чтобы не испугать кого-либо из гостей, жена села за особый стол» (РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 16). В другой неопубликованной записи Одоевский отмечает 2 декабря 1867 года: «В конц[ерте] Муз[ыкального] Общества (все еще в маленькой зале) отрывок из оперы Чайковского— совершенно Русской по моим понятиям» (там же, л. 306). Речь идет об исполнявшихся во втором (90) симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества танцах из оперы «Воевода». В записи от 6 января того же года Одоевский указывает: «Рубинштейн и Чайковский, который привез мне свою партитуру» (там же, л. 331); 20 января: «Чайковский, которому отд[ал] его партитуру» (там же, л. 333). Повидимому, это была партитура первой симфонии Чайковского, впервые исполненной 3 февраля 1868 года, ибо в тот же день Одоевский помечает в дневнике: «В концерте Муз[ыкального] общества — Симфония Чайковского — славная вещь, но Русская струя не довольно чисто проведенная» (там же, л. 335). По записи 1 марта мы узнаем, что Одоевский «Чайковскому и Ларошу дал шмуц-экземпляр моей Музыкальной грамоты — на критику» (там же, л. 339).

Письма Чайковского к Одоевскому до нас не дошли, но мы знаем что молодой композитор искренно дорожил вниманием и поддержкой Одоевского. Об этом свидетельствует его биограф М. И. Чайковский: «В силу ли внешней обаятельности Петра Ильича, вербовавшей ему в течение жизни такую массу доброжелателей, в силу ли тонкого чутья знатока, угадавшего в начинающем композиторе грядущую его славу, князь отличил его между всеми и с исключительной симпатией принял под свое покровительство. Петр Ильич был горд этим вниманием и в отплату хранил всю жизнь чувство благоговения к памяти светлого старца, с такой любовью поощрявшего его первые шаги на поприще композитора» (Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. 2-е издание, том I, М., 1903, стр. 254).

Почти десять лет спустя после кончины Одоевского П. И. Чайковский вспоминал:

«Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был олицетворением сердечной доброты, соединенной с огромным умом и всеобъемлющим знанием, между прочим и музыки[...] А мне кажется, что еще так недавно я видел его благодушное и милое лицо! За четыре дня до смерти он был на концерте Музыкального общества, где исполнялась моя оркестровая фантазия «Fatum»[1], очень слабая вещь. С каким благодушием он сообщил мне свои замечания в антракте! В консерватории хранятся тарелки, подаренные им мне и им самим где-то отысканные. Он находил, что я обладаю уменьем кстати употреблять этот инструмент, но был недоволен самым инструментом. И вот чудный старичок пошел бродить по Москве отыскивать тарелки, которые и прислал мне при прелестном, хранящемся у меня

[1] «Фатум» впервые исполнен в Москве 15 февраля 1869 года, Одоевский же скончался 27 февраля того же года.—*Г. Б.*

письме» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, том I, М., 1934, стр. 521. Письмо от 2/14 декабря 1878 года). Большой интерес представляет впервые публикуемый ниже отзыв Чайковского о музыкальных произведениях Одоевского:

«1. Вальс *a-moll*. Это маленькое сочинение было бы весьма годно к напечатанию, еслиб из сочинений Князя набрался целый ряд других, значительнейших сочинений. Взятый отдельно, он не представляет таких достоинств, которые могли бы послужить к возвеличению музыкальной славы незабвенного его автора.

Проект музыки к басне Крылова Квартет.

Вальс *D-dur*, с аккомпанементом органа или скрипки (ad libitum). О нем можно сказать тоже, что и о № 1-ом.

Тот же вальс, но без прибавления скрипичного голоса.

Carillon. Фантазия для фортепьяно в 4 руки и органа. Весьма интересное сочинение. К сожалению, исключительность его формы, необходимость органа для его исполнения и, наконец, гармонические особенности, которыми оно изобилует, не служат ручательством его успеха в публике. Для музыканта эта фантазия полна интереса.

Experiences d'Harmonies. Etudes sur les accords de la 11-e, 13-e et 15-e considérés comme des combinaisons harmoniques reelles. Любопытные музыкальные комбинации, интересные для немногих специалистов.

Etude sur les combinaisons des accords de 7-e, 9-e, 11-e, et 13-e dans leurs renversements [слово неразборчиво].

Тоже, что и № 6, т. е. также весьма интересное произведение, но написанное не для публики.

№ 8. Etude d'Intonation. Упражнение для певца; представляет множество прелестных подробностей в гармоническом отношении.

№ 9. Canone cromatico all' 8 $\underline{^{va}}$e undecima. Весьма замечательное произведение в отношении музыкальной техники. Для специалистов весьма интересно.

№ 10. Andante pour piano et Violon. Незначительная, но миленькая пьеска.

№ 11. Прости. Музыка к словам Некрасова в двух различных видах, одна в *D-moll* недоконченная, другая в *Fis-moll*, вполне отделанная. Во многих отношениях — прекрасная вещь, весьма годна к печати.

№ 12 Та же музыка, что и в № 7 с прибавлением canone per augmentazione e per diminuzione.

№ 13. Canone per augmentazione. Интересное учено-музыкальное произведение.

№ 14. Молитва без слов. В двух видах. Имеет много музыкальных достоинств, но лишена элементов успеха в публике.

№ 15. Вещи написанные в стиле Баха. Из них первая Con brio не
№ 16. вполне отделана; вторая Prélude en la весьма пригодна к напечатанию.

№ 17. Хор написанный по случаю юбилея Г. Опочинина. Шуточное произведение, хотя и весьма милое. Как написанное по частному случаю к изданию не пригодно.

№ 18. Копия с вальса № 4.

№ 19. Accelerando для органа и фортепьяно. Большая фантазия написанная в стиле Баха. Как все учено-музыкальные сочинения Князя весьма интересна в техническом отношении.

№ 20. Отделанное и законченное изложение № 15-го (Con brio).

№ 21. Tempo di Sarabande. Относится к разряду сочинений Князя написанных в стиле Баха, не имеющих залога успехов в публике, но интересных в музыкально-техническом отношении.

№ 22. Une querelle de ménage. Интересное контрапунктическое сплетение голосов, сродное по духу с предыдущим №.

№ 23. Оркестровка лютеранского хорала в гармонизациях Баха и аббата Фоглера.

№ 24. Trio canonique на слова Данте.

Красивый канон для голосов.

№ 25. Etude pour l'Orgue à deux Claviers e Pedale.

Одно из лучших учено-музыкальных произведений Князя в стиле Баха.

№ 26. Без заглавия. Фантазия для 2 фортепьян в стиле Баха». (хранится в ГЦММК, ф. 37 [К. К. Альбрехта], № 488).

Стр. 528. *«...Вы слушали Вашу славную Оперу...»* — Речь идет о первой опере Чайковского «Воевода», поставленной на сцене Большого театра в Москве 30 января 1869 года в бенефис А. Г. Меньшиковой, под управлением Э. Н. Мертена.

«Много нас одолжите».— Накануне премьеры оперы Одоевский отметил в дневнике (29 января): «На репетиции «Воеводы» Чайковского.— Русская тональность господствует,—но даровитый Чайковский также не устоял против желания угодить публике разными итальянизмами. Эта опера — задаток огромной будущности для Чайковского.

Писал к Чайковскому, звал его к нам в ложу № 14, которая приходится прямо против сцены» («Литературное наследство», № 22—24, М., 1935, стр. 251). На другой день (30 января) Одоевский отмечает: «Чайковский отвечал мне, что намерен спрятаться в ложу на сцене, чтобы никто его не видал. Заехал за Муромцевой и поехали на «Воеводу» — в ложе были Киреева и Ольга Ивановна [Тимирязева]. Приходил [Н. Г.] Рубинштейн, раздосадованный критикой Ник. Ив. Трубецкого и какого-то Похвиснева.

Представление удалось—Чайковского несколько раз вызывали и Меньшикову также,—хотя она фальшивила по обыкновению несколько раз; а голос удивительный, чисто взяла верхнее Re бемоль, но что проку! Если бы она, Демидов и Орлов—учились!» (там же, стр. 252).

2

Стр. 529. *«Чугунная гармоника»,*— очевидно, металлофон.

3

«...с правой стороны».— 11 февраля 1869 года состоялось третье представление «Воеводы». После пяти представлений опера была снята с репертуара.

БИБЛИОГРАФИЯ

БИБЛИОГРАФИЯ ИЗДАННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ В. Ф. ОДОЕВСКОГО *

1822 — 1869

1822

N. N. К редактору Вестника Европы. «Вестник Европы», апрель, № 8, стр. 313—317.

1823

Усердный читатель журналов. От читателя журналов. «Вестник Европы», апрель, № 7, стр. 215—229.

1824

Одвск. Несколько слов о кантатах г. Верстовского. (Письмо к редактору). «Вестник Европы», январь, № 1, стр. 64—69.

1825

Y. Y. Взгляд на Москву в 1824 году. «Прибавление к Московскому телеграфу», январь, № 1, стр. 3—6.

Y. Y. Концерт Б. Ромберга (18-го янв. в зале Благ. собр.). «Прибавление к Московскому телеграфу», январь, № 2, стр. 28—29.

* Y. Y. Московские новости. «Прибавление к Московскому телеграфу», февраль, № 3, стр. 43—45.

Y. Y. Петровский театр. «Прибавление к Московскому телеграфу», февраль, № 3, стр. 45—50.

Y. Y. Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти. «Прибавление к Московскому телеграфу», февраль, № 4, стр. 62—67.

Y. Y. Три песни. Новая кантата — слова В. А. Жуковского, музыка А. Н. Верстовского. «Прибавление к Московскому телеграфу», март, № 5, стр. 83—84.

Y. Y. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году. «Прибавление к Московскому телеграфу», апрель, № 8, стр. 129—137.

Y. Y. Антикритика. Ответ г-на Y. Y. г-ну П. «Московский телеграф», июнь, № 11, стр 1—7.

1829

* *Любитель Музыки.* Письмо к издателям Северной пчелы. «Северная пчела», 7 марта, № 29.

---

* Отмечены работы, не вошедшие в настоящее издание.

1830

ь. ъ. й. Последний квартет Беетговена. Альманах «Северные цветы на 1831 год», стр. 101—119.

1832

Любитель Музыки. О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот, 23 дек. 1831 года. «Северная пчела», 2 января, № 1.

* *Любитель Музыки.* О концерте любителей музыки, данном 4 января 1832. «Северная пчела», 9 января, № 6.

1833

П. Экономический. Нечто об одном концерте. «Северная пчела», 28 марта, № 69.

А. Экономический. О спектакле 10-го апреля и о Бантышеве. «Северная пчела», 19 апреля, № 85.

* *Любитель Музыки.* Музыка. «Северная пчела», 26 апреля, № 91.

А. Экономический. О концерте г. Шоберлехнера. «Северная пчела», 26 мая, № 115.

[?] * *Любитель Музыки и правды.* Ответ г-ну Гилью. «Северная пчела», 30 сентября, № 221.

Наблюдатель. Немецкий театр. Опера Дон Жуан Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл. «Северная пчела», 28 октября, № 245.

[?] * *Любитель Музыки и правды.* Ответ на ответ (см. № 250 Сев. пчелы). «Северная пчела», 2 ноября, № 249.

* *К. В. О.* Опыт о музыкальном языке, или телеграфе, могущем посредством музыкальных звуков выражать все то, что выражается словами, и служить пособием для различных сигналов, употребляемых на море и на сухом пути. СПб., 1833, 21 стр. (с прилож. таблицы «Алфавиты музыкального телеграфа»).

1835

N. N. N. Смесь. Музыка. «Северная пчела», 1 марта, № 48.

Безгласный. Себастиян Бах. «Московский наблюдатель», часть II, май, кн. I, стр 55—112.

1836

Любитель музыки. Смесь. «Северная пчела», 20 февраля, № 40.

X. X. X. Смесь. «Северная пчела», 7 марта, № 55.

Quo. Арто и Люилье. «Северная пчела», 21 октября, № 241.

К. В. О. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки Жизнь за царя. «Северная пчела», 7, 15 и 16 декабря, №№ 280, 287 и 288.

1837

* *без подписи.* Музыкальные надежды. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 9 января, № 2.

В. Невский. Новая русская опера: Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 30 января, № 5.

Аб. Ир. Музыкальные надежды. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 6 марта, № 10.

Аб. Ир. Смесь. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 13 марта, № 11.

Без подписи. О музыке князя Антона Радзивилла на «Фауста» Гете. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 20 марта, № 12

Аб. Ир. Концерты (Прошедшее). (Будущее). «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 20 марта, № 12.

Аб. Ир. Концерты (Прошедшее). (Будущее). Приложение к № 13 «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду», 27 марта.

Без подписи. Концерты. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 3 апреля, № 14.

Аб. Ир. Смесь. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 15 мая № 20.

Без подписи. О новой сцене в опере «Жизнь за царя», соч. М. И. Глинки «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 9 октября, № 41.

Аб. Ир. Еще о представлении «Нормы». «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 23 октября, № 43.

* *К. В. О.* Валторна. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 8. СПб., 1837, стр. 183—185.

К. В. О. и Яз[ыков, Д. И.] Варган. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 8. СПб., 1837, стр. 284—285.

К. В. О. Вариация. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 8. СПб., 1837, стр. 290—292.

Без подписи. Вводный тон. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 9. СПб., 1837, стр. 158—160.

* *К. В. О.* Вибрато. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром, Том 10. СПб., 1837, стр. 68.

* *К. В. О.* Вивальди. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 10. СПб., 1837, стр. 68.

* *К. В. О.* Виваче. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 10. СПб., 1837, стр. 70.

* *К. В. О.* Виола. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 10. СПб., 1837, стр. 537—538.

* *К. В. О.* Виолончель. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 10. СПб., 1837, стр. 538.

1838

* *К. Биттерман.* Концерт г-на Вольфа, в зале Благородного собрания 30-го декабря 1837 года. «Северная пчела», 8 января, № 6.

К. Биттерман. Оберон, опера Вебера, данная в виде концерта г-м капельмейстером Келлером, при содействии артистов здешней Немецкой оперной труппы. «Северная пчела», 17 января, № 13.

К. Биттерман. Музыкальное утро г-на Проспера Сентона, 12-го января. «Северная пчела», 20 января, № 16.

* *К. Биттерман.* Концерт г. Кауфмана. «Северная пчела», 2 февраля, № 27.

Аб. Ир. Смесь. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 19 февраля, № 8.

* *К. Биттерман.* Музыкальная хроника. «Северная пчела», 22 февраля, № 42.

К. Биттерман. Концерт г. Гросса. «Северная пчела», 25 февраля, № 45.

Любитель музыки. Еще об Оле Булле. «Северная пчела», 2 марта, № 45.

* *Карл Биттерман.* Концерт Филармонического общества: Страшный суд, слова Августа Апеля, музыка Фридриха Шнейдера. «Северная пчела», 3 марта, № 50.

Любитель музыки. О завтрашнем концерте Оле Булля. «Северная пчела», 3 марта, № 50.

Аб. Ир. Смесь. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 5 марта, № 10.

К. Биттерман. Концерт г-на Гилью. «Северная пчела», 9 марта, № 55.

К. Биттерман. Концерт г-на Герке. «Северная пчела», 9 марта, № 55.

* *К. Биттерман.* Музыкальные новости. «Северная пчела», 12 марта, № 58.

Аб. Ир. Вьётан и Арто. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 12 марта, № 11.

* *Беспристрастный Любитель Музыки.* Концерт Арто. Концерт Рубини. «С. Петербургские ведомости», 13 марта, № 58.

К. Биттерман. Отчет о концертах за прошедшую неделю. «Северная пчела», 16 марта, № 61.

К. В. О. Гензельт. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 19 марта, № 12.

Аб. Ир. [Вьётан, Липинский, Арто]. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 19 марта, № 12.

Любитель музыки. Оле Булль в Москве. «Северная пчела», 1 апреля, № 74.

Любитель музыки. О концерте Леопольда Мейера. «Северная пчела», 21 апреля, № 88.

* История музыки соч. Г. Штафforда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с французского Е. Воронова. СПб., 1838. Глава XXIV. Краткий взгляд на состояние музыки в России, составл. Е. Вороновым [Примечания князя В. Ф. Одоевского (стр. 351—398)].

К. В. О. Волынка. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 11. СПб., 1838, стр. 452.

* *К. В. О.* Гавот. Энциклопедический Лексикон, изд. А. Плюшаром. Том 13. СПб., 1838, стр. 39.

1839

К. В. О. Письмо к редактору. «С. Петербургские ведомости», 1 января, № 1.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. I. Дилетанты.— Вечера г-жи Плейель. «С. Петербургские ведомости», 31 января, № 25.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. II. Клара Новелло.— Г-жа Плейель.—Тальберг—Концерт Филармонического общества.— Фортепианный концерт Бетховена. «С. Петербургские ведомости», 21 февраля, № 41.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. III. Тальберг.— Концерт Филармонического общества.— Виолончелист Серве. «С. Петербургские ведомости», 1 марта, № 48.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. IV. Виолончелист Серве.— Исторические концерты. «С. Петербургские ведомости», 3 марта, № 50.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. V. Тальберг.— Серве.— Реммерс.— Лудвиг Маурер. «С. Петербургские ведомости», 10 марта, № 56.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. VI. Сотворение мира Гайдна.—«Колокол» Шиллера.—Концерт г. Ромберга. «С. Петербургские ведомости», 12 марта, № 58.

W. W. Письма в Москву о Петербургских концертах. VII. Концерт любителей в пользу школ Женского Патриотического общества.— Концерт в пользу инвалидов. «С. Петербургские ведомости», 30 марта, № 69.

* *W. W.* Музыкальное утро Вьётана. «С. Петербургские ведомости», 23 апреля, № 90.

1840

[*Кн. В. Ф. О.*] Выписка из письма кн. В. Ф. О. в Москву к А. Н. Верстовскому. «С Петербургские ведомости», 21 января, № 16.

* *Князь В. Одоевский*. [Отзыв о школе пения для детей—Мейера] «С. Петербургские ведомости», 24 сентября, № 215.

1841

Любитель музыки. Реквием Берлиоза в концерте г. Ромберга. «С. Петербургские ведомости», 1 марта, № 48.

1842

Любитель музыки. Скрипач Арто. «С. Петербургские ведомости», 20 марта № 64.

Любитель музыки. Музыкальные вечера Арто. «С. Петербургские ведомости», 24 марта, № 67.

* *Без подписи.* Музыкальные известия. «С. Петербургские ведомости», 10 апреля, № 81.

Любитель музыки Глинки, правды и умеренности. Руслан и Людмила. «С. Петербургские ведомости», 15 ноября, № 260.

1843

Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке. Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем (письмо г. Бичева.—Руслан и Людмила, опера Глинки). «Отечественные записки», т. XXVI, отдел VIII. Смесь, стр. 94—100.

1844

Аб. Ир. Музыкальный вечер фортепианиста Карл Мейера. «С. Петербургские ведомости», 14 марта, № 59.

Аб. Ир. Последний концерт Рубинштейнов (30-го марта в два часа пополудни, в доме Энгельгардта, у Казанского моста), «Русский инвалид», 30 марта, № 69.

1845

Любитель музыки. Концерт г. Гаузера, 5-го марта, в понедельник, в 8 часов, в зале г-жи Энгельгардт. «Русский инвалид», 4 марта, № 49.

* *Без подписи.* Братья Мюллеры. «Литературная газета», 15 марта, № 10, стр. 185.

Старый Дилетант. Замечательный концерт г-на Л. Маурера, сегодня в среду, 28 марта, в Большом театре. «Русский инвалид», 28 марта, № 69.

1847

К. В. О. Берлиоз в Петербурге. «С. Петербургские ведомости», 2 марта, № 49.

К. В. О. Концерт Берлиоза в Петербурге (Письмо к М. И. Глинке). «С. Петербургские ведомости», 5 марта, № 51.

1850

Прохожий. Фельетон. О Русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении. «С. Петербургские ведомости», 8 апреля, № 80.

1851

[?] * *Любитель музыки и правды.* О представлении оперы «Гвельфы и Гибелины» (Письмо к издателям). «Северная пчела», 16 января, № 12.

1857

* Un Abbonato Russo. Il Conservatorio di Musica in Russia. Creato dal sig. Gatayes «L'Avenir de Nice», 2 июня [Музыкальная консерватория в России, созданная господином Гатэй (см. «L'Avenir de Nice» от 28 мая)], журнал «Il Nizzardo», 2 июня, № 916.

[1857; 1858]

[В. Стасов]. Новые материалы для биографии М. И. Глинки. 2 письма князя В. Ф. Одоевского [об «Иване Сусанине» и «Руслане и Людмиле»]. «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892—1893, стр. 472—484.

1858

К. В. О. Г-жа Ингеборг Штарк. «С. Петербургские ведомости», 18 февраля, № 38.
* *К. В. Ф. О-ий.* Первое испытание хорного пения в Исакиевском соборе. «С. Петербургские ведомости», 4 мая, № 95.

1859

К. В. О. Ингеборг Штарк. «С. Петербургские ведомости», 19 декабря, № 277.

1861

Кн. В. О. Азбука нотная. «Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами». Том II, СПб., 1861, стр. 127—130.

1862

К. В. О. Концерт Русского музыкального общества, в пользу учреждаемого обществом музыкального училища, 25-го февраля, в воскресенье, в $1^1/_2$ часа пополудни, в зале Дворянского собрания. «С. Петербургские ведомости», 25 февраля, № 41.

1863

К. В. О. Старинная песня. «Русский архив», вып. 2, столб. 107—111.
* *О. О. О.* Интересное музыкальное известие. «Наше время», 8 марта, № 51.
* *О.* Братья Мюллеры в Москве. «Московские ведомости», 9 марта, № 53.
Quod... Вагнер в Москве. «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), март, № 8, стр. 13—14.
О. О. О. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта. «Наше время», 15 марта, № 57.
Беспристрастный. Рихард Вагнер и его музыка. «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), апрель, № 11, стр. 11—16.
О. О. О. Музыкальная заметка. «Московские ведомости», 23 апреля, № 86.
К. В. О. Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке. Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Часть II, выпуск 5, М., 1863, стр. I—XI.

1864

* *Любитель церковного пения.* Заметка о пении в приходских церквах. «День», 25 января, № 4, стр. 4—5.
* *К. В. О.* К вопросу о древне-русском песнопении. «День», 28 апреля, № 17, стр. 6—9.
К. В. О. Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве. «День», 14 ноября, № 46, стр. 11—14.

1865

* Ω Общество древне-русского искусства при Московском Публичном музее. «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), январь, № 1, стр. 13—15.

О. О. О. Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете. «Московские ведомости», 12 марта, № 55.

О. О. О. Новая певица на сцене Московской оперы. «Московские ведомости», 24 ноября, № 258.

1866

* *К. В. О.* Пение в приходских церквах. «Домашняя беседа», 25 июня, вып. 26, стр. 622—626.
* *Князь В. Одоевский.* К делу о церковном пении. «Домашняя беседа», 2 и 9 июля, выпуски 27 и 28, стр. 642—647; 665—672.

[Речь В. Ф. Одоевского на открытии Московской консерватории] Н. «Открытие Московской консерватории (1-го сентября 1866 года)». «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 4 сентября, № 30, стр. 3.

* А. Гаррас. Карманный музыкальный словарь. Второе издание музыкальной терминологии А. Гарраса, исправленное и умноженное [В. Ф. Одоевским]. М., у П. И. Юргенсона, 1866, 108 стр. [Имя Одоевского указано начиная с 3-го издания (1875). Последнее (21-е издание) — Музсектор Госиздата, М., 1930].

К. В. О. Примечание к письму М. И. Глинки к В. Ф. Одоевскому. Из бумаг князя В. Ф. Одоевского. «Русский архив» за 1864 год, год второй, М., 1866, столб. 1033—1034.

1867

О. О. О. Концерт г-жи Александровой. «Московские ведомости», 28 марта, № 69.

Московский обыватель. Русская или итальянская опера? «Москва», 29 марта, № 70.

О. О. О. Антон Яцкевич, 9-летний органист. «Московские ведомости», 15 апреля, № 84.

О. О. О. О музыкальном утре в пользу 9-летнего органиста Антона Яцкевича. «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 23 апреля, № 14, стр. 12.

К. В. О. Русская и так называемая общая музыка. «Русский», 24 апреля, лист 11 и 12, стр. 170—177.

* *Без подписи.* Православное церковное пение и его нотные, крюковые и другие знаки. «Современные известия», 29 декабря, № 27.

1868

[Речь В. Ф. Одоевского в честь Г. Берлиоза] Н. Пановский. «Обед г-ну Берлиозу в Московской консерватории». «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 14 января, № 1, стр. 8.

Современник Глинки. Лучше поздно, нежели никогда. «Московские ведомости», 25 января, № 19.

О. О. О. О Лаубе, как основателе у нас *настоящей* скрипичной школы. «Московские ведомости», 6 марта, № 49.

Тихоныч. Рогнеда и другая новая опера Серова в его концерте 10 марта, в воскресенье, в Большом театре. «Современные известия», 9 марта, № 67.

Павел Фамусов. Перехваченные письма. 1. «Современные известия», 13 апреля, № 99.

Кн. В. Ф. О. Музыкальная грамота или основания музыки для немузыкантов. Вып. 1. Изд. Я. О. Орла. М., 1868, 27 стр.

1869

К. В. О. Письма М. И. Глинки к К. А. Булгакову. Предисловие. «Русский архив», том II, столб. 341—348.

* *Кн. В. Ф. Одоевский.* Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения. Труды первого Археологического съезда в Москве. 1869. Том II, М., 1871, стр. 476—480.

* *Кн. В. Ф. Одоевский.* Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'eglise). Труды первого Археологического съезда в Москве. 1869. Том II, М., 1871, стр. 481—484.

Кн. В. Ф. Одоевский. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами. Труды первого Археологического съезда в Москве. 1869. Том II, М., 1871, стр. 484—491.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
и
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Указатель включает имена, встречающиеся во вступительной статье, в статьях, рецензиях, заметках, новеллах, фрагментах и письмах В. Ф. Одоевского, а также в примечаниях.

Музыкальные произведения, упоминаемые во всех разделах книги, расположены в алфавитном порядке под фамилией соответствующего композитора. Отрывки из произведений (увертюры, сцены, арии, ансамбли, хоры и т. п.) даны под рубрикой основного произведения.

СОДЕРЖАНИЕ

1836

1837

1838

1839

1840

1841

ФРАГМЕНТЫ

ПИСЬМА

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ

Редактор А. Скоблионок
Техн. редактор Е. Уварова

Подписано к печати 4/VI 1956 г
Ш07517. Формат бумаги 60×92/16=
24 бум. л.—48 печ. л.—48,43 уч.-изд. л
+22 вклейки. Тираж 5000 экз.
Заказ 562

17-я типография нотной печати
Главполиграфпрома
Москва, Шипок, 18.

Цена 28 р. 40 к.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
93	10 снизу	rinare	thiraze (лат. транскрипция греческого слова)
348	31 снизу	Chlvbni	Chladni
392	11 снизу	крючковых	крюковых
614	5 сверху	Наины	Нанины
620	17 снизу	которой	которую
633	25 снизу	Носицком	Ностицком
643	18 сверху	pianus	planus

23 р. 40 к.

МУЗГИЗ
1956